



**La nación refundada a través de la
vanguardia. *Adán Buenosayres* en el
campo literario argentino**

Tesis doctoral presentada por
Ana María Davis González
Directora y tutora:
Dra. Carmen de Mora Valcárcel

Universidad de Sevilla
Facultad de Filología
Doctorado en Estudios Filológicos
Línea de Investigación: Literatura Hispanoamericana
Sevilla, 2020

ÍNDICE

Resumen	6
Abstract	7
Nota de agradecimientos	8
Introducción	10
Objetivos y breve descripción del estado de la cuestión	11
Justificación	16
Metodología	17
Plan de capítulos	20
Capítulo 1	
1) Reflexiones en torno a la sociocrítica	23
1.1. Postulados teóricos de la sociocrítica	23
1.2. El enfoque sociocrítico y la literatura nacional	32
1.3. El paradigma sociocrítico en <i>Adán Buenosayres</i> : la dualidad vanguardia y nacionalismo hispano-católico	41
Capítulo 2	
2) La canonización diferida de <i>Adán Buenosayres</i>	44
2.1. Introducción a una sociología de la lectura	44
2.2. Leopoldo Marechal, poeta laureado	50
2.3. <i>Adán Buenosayres</i> , una «desdichada parodia»	51
2.3.1. El narrador depuesto de los años peronistas (1948-1955)	53
2.4. Los sesenta: la pluma, el fusil, el mercado y la nueva crítica latinoamericana	68
2.5. Los años póstumos	77
2.5.1. La lectura autolegitimadora de Ricardo Piglia	83
2.6. La crítica extranjera	85
2.6.1. La mirada anglosajona	85
2.6.2. Recepción de Leopoldo Marechal en Europa (siglo XXI)	88
2.7. <i>Adán Buenosayres</i> en el canon argentino	89
Capítulo 3	
3) Vanguardia y nacionalismo: el romanticismo antimoderno en <i>Adán Buenosayres</i>	91
3.1. <i>Adán Buenosayres</i> , novela de vanguardia	91
3.2. Novelística y vanguardia a través de <i>Adán Buenosayres</i>	92
3.3. Argumento y estructura de <i>Adán Buenosayres</i>	96

3.4. Las dos caras de la modernidad	100
3.4.1. La vanguardia o la obsesión por lo real	106
3.4.2. El mito del nacionalismo	111
3.4.3. Nacionalismo y vanguardia, las dos caras del romanticismo antimoderno	116
3.5. Hispanoamérica: entre el nacionalismo trasgresor y la vanguardia tardía	121
3.5.1. Hispanoamérica, entre la orfandad y la utopía románticas	123
3.5.2. El «mal mitificante» argentino: en busca de una tradición nacional	125
3.5.3. La voluntad fundacional del martinfierrismo	126
Capítulo 4	
4. La Época Infame de la cultura argentina	134
4.1. Introducción	134
4.2. La clausura de <i>Martín Fierro</i>	137
4.3. Revolución conservadora o la contrarreforma del siglo XX	138
4.3.1. De la Patria Intelectual Iberoamericana al nacionalismo restaurador argentino	141
4.3.2. El campo como red de transferencia ideológica	144
4.3.3. La polémica entre <i>Criterio</i> y <i>Sur</i>	146
4.3.4. Los «profetas del pasado» en la revista <i>Número</i>	149
4.3.5. <i>Sol y luna</i> , el nacionalismo restaurador de la Edad Media	152
4.3.6. Nacionalizar el pasado: el proyecto de <i>La Nueva República</i>	156
4.3.7. La revisión de la historia: FORJA y el nacionalismo popular	157
4.3.8. Del nacionalismo popular hacia el peronismo	159
4.3.9. La Época Infame de la cultura argentina. <i>Adán Buenosayres</i>	162
Capítulo 5	
5. El romanticismo inorgánico y antimoderno en <i>Adán Buenosayres</i>	167
5.1. Parodiar la tradición	167
5.2. El campo intelectual y literario de <i>Adán Buenosayres</i>	170
5.2.1. Los camaradas martinfierristas	171
5.2.2. El funeral del criollismo	177
5.2.3. Samuel Tesler o el narcisismo de la vanguardia	181
5.2.4. Glorieta de Ciro, alegoría de un final	182
5.3. El arte romántico antimoderno en <i>Adán Buenosayres</i>	190
Capítulo 6	
6. Nacionalización de la cultura: la tradición gauchesca y el nacionalismo	193

6.1. Introducción	193
6.2. Lo culto y lo popular desde la teoría de los polisistemas	195
6.2.1. El culto romántico por lo popular	197
6.2.2. Cultura popular en Argentina: de Echeverría a la vanguardia	200
6.3. Relecturas de la gauchesca en la literatura argentina	205
6.3.1. Lecturas de la gauchesca durante el Centenario	205
6.3.2. Lecturas de <i>Martín Fierro</i> a partir de la vanguardia	207
6.3.3. Borges/Marechal: dos miradas antitéticas sobre la patria y el gaucho	211
6.3.4. <i>Martín Fierro</i> y <i>Adán Buenosayres</i> , el destino del devenir nacional	221
6.4. Santos Vega en <i>Adán Buenosayres</i> : una mirada anamórfica de la gauchesca	227
6.5. Revisión de la identidad argentina: el dilema del indio	233
6.6. Narrar la nación del pueblo argentino	238
Capítulo 7	
7. <i>Adán Buenosayres</i> , del nacionalismo restaurador al popular	240
7.1. El espacio literario	240
7.1.1. El espacio nacional en <i>Adán Buenosayres</i>	242
7.1.2. La «invasión» extranjera	244
7.1.3. Villa Crespo, crisol de inmigrantes	247
7.1.4. La cuestión judía	253
7.1.5. Villa Crespo nocturna, invisible y espiritual	255
7.1.6. Saavedra, periferia ficcional y mítica	258
7.1.7. Maipú, la Argentina invisible en marcha	261
7.2. A modo de coda: el peronismo, una construcción espacial en <i>Adán Buenosayres</i>	273
Conclusiones	275
Conclusions	281
Bibliografía	287
Bibliografía de Leopoldo Marechal	287
Bibliografía general y sobre Leopoldo Marechal	290

RESUMEN

El estudio que sigue es un intento por determinar el valor histórico de una de las novelas más paradigmáticas de la literatura argentina del siglo XX: *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. El interés que justifica nuestra labor es el largo proceso de escritura de la novela –finales de los años veinte hasta 1948– y la controversia que suscitó su publicación en el campo literario de su país. Su escritura, por tanto, proyecta las cuestiones más relevantes de la sociedad argentina de la primera mitad del siglo pasado, en concreto, la evolución de la vanguardia y el nacionalismo; en este sentido, *Adán Buenosayres* pone al descubierto el intento de renovación vanguardista tras la clausura del martinfierrismo –el movimiento de vanguardia histórica argentina– y, simultáneamente, la transformación del nacionalismo a partir del Golpe de Estado de 1930. La novela es un ejemplo de cómo la vanguardia persiste en el género narrativo tras su primera eclosión y, a su vez, cómo se concilia con el nacionalismo hispano-católico que se configura durante los años treinta en el país. Asimismo, el rechazo inicial entre la crítica manifiesta el desinterés hacia dicha dicotomía por parte de escritores e intelectuales de las siguientes décadas –cuarenta y cincuenta–. No obstante, la reedición de *Adán Buenosayres* (Sudamericana, 1966) y su favorable acogida dan muestra del cambio operado en la vanguardia y el nacionalismo a partir de los años sesenta en adelante. La particularidad de su escritura y recepción hacen de la novela un punto de inflexión en la historia literaria argentina que nos proponemos dilucidar en el presente trabajo. *Adán Buenosayres* colma un espacio vacío porque no sigue la línea de las poéticas o géneros vigentes en los años cuarenta; no se identifica con la literatura fantástica, ni con el subgénero policial, ni con las distintas vertientes del realismo que dominan el campo literario en que se publica la novela. Más bien, por su relación con el nacionalismo reivindicado mediante la tradición gauchesca, la cultura popular y el tratamiento mítico del espacio, *Adán Buenosayres* constituye una ficción «refundacional» de la patria –reformulando la expresión «ficciones fundacionales» de Doris Sommer (1993)–.

En definitiva, el trabajo busca ser de utilidad para replantear las relaciones entre nacionalismo y vanguardia, incluso en textos y contextos ajenos a la obra de Marechal. Asimismo, intenta proponer una nueva perspectiva del espacio histórico de *Adán Buenosayres* en la literatura argentina así como actualizar las relecturas más recientes de la novela para ahondar en su canonización nacional.

ABSTRACT

The following study is an attempt to determine the historical value of one of the most paradigmatic novels in Argentine literature from 20th century: *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal. The interest that justifies our work is the novel's long writing process –late twenties until 1948– and the controversy that caused its publication in its country's literary field. Its writing, therefore, projects the Argentine society's most relevant issues in the first half of the last century, specifically, the evolution of the avant-garde and nationalism. In this sense, *Adán Buenosayres* exposes the avant-garde attempt at renovation after the closure of *Martinfierrismo* –the Argentine historical avant-garde movement– and, simultaneously, the nationalism's transformation from the 1930 *coup d'état*. The novel is an example of how the avant-garde persists in the narrative genre after its first hatching and, in turn, how it reconciled with the Spanish-Catholic nationalism that was configured during the 1930s in the country. Likewise, its initial rejection among the critics manifests the disinterest towards this dichotomy by writers and intellectuals of the following decades –fifties and sixties–. However, the reissue of *Adán Buenosayres* (Sudamericana ed., 1966) and its favourable reception show the change that took place in the vanguard and nationalism from the 1960s onwards. In short, the particularity of its writing and reception make the novel a turning point in Argentine literary history that we intend to elucidate in this study. *Adán Buenosayres* fills an empty space because it doesn't follow the poetics or genres' lines of the forties; it didn't identify itself with fantastic literature, nor the police subgenre, nor the different aspects of realism that dominate the Argentine literary field when Marechal's novel is published. Rather, due to its relationship with nationalism vindicated through the *gaucho* tradition, popular culture and the mythical treatment of space, *Adán Buenosayres* constitutes a «refundational» fiction of homeland –reformulating the expression «foundational fictions» by Doris Sommer (1993)–.

To sum up, the study seeks to be useful to rethink the relations between nationalism and avant-garde, even in texts and contexts outside of Marechal's narrative. In the same way, it tries to propose a new perspective of *Adán Buenosayres*' historical space of in Argentine literature as well as update the novels' most recent rereadings to deepen into his national canonization.

NOTA DE AGRADECIMIENTOS

Comencé mis estudios sobre la obra de Leopoldo Marechal en 2015 para mi trabajo fin de máster, lo que me dio a conocer *Adán Buenosayres* y a escogerla como tema de mi tesis doctoral. El resultado de esta tesis se lo debo, sin duda, a la profesora Carmen de Mora Valcárcel quien, desde mi trabajo de fin de grado, ha acompañado mis pasos en el inicio de la investigación, guiándome con sus consejos magistrales. Por su acompañamiento, apoyo y afecto le agradezco con especial cariño.

Asimismo, agradezco a otros profesores de la Universidad de Sevilla que han enriquecido mi investigación con sus indicaciones: Pablo Sánchez, Beatriz Barrera, Jesús Gómez de Tejada, Ana Sánchez Acevedo, José Manuel Camacho Delgado y Noel Rivas Bravo, con quienes compartí espacios dentro y fuera del aula. A ellos, debo agregar los consejos de otros profesores de grado y posgrado: Juan Montero, Marita Caballero, Marta Palenque, Paco Escobar, Mercedes Cobos, María José Osuna, Mercedes Comellas, Isabel Román, Alfonso García Morales, Piedad Bolaño, Jaime Galbarro, Charo Martínez, Juan Frau, Trinidad Barrera, Gema Areta, Julián Barrera y Araceli López Serena. Y, asimismo, agradezco a Juan Montero, Isabel Clúa y Encarni Moreno su ayuda administrativa durante este período.

Han sido cinco años de aprendizaje de investigación personal en Sevilla pero también en las tres estancias que me fue posible realizar; las páginas que siguen han sido escritas también en Buenos Aires, Rosario y Boston, donde, más allá del material útil para mi investigación, tuve la suerte de cruzarme con investigadores que me orientaron y ayudaron altruistamente. En primer lugar, quienes me acogieron durante mis estancias doctorales: María Rosa Lojo, Analía Capdevila y Mariano Siskind, pues sin ellos no hubiera podido ampliar las fronteras de mi estudio. En segundo lugar, agradezco a la Fundación Marechal, dirigida por María de los Ángeles Marechal, el haberme brindado información de relevancia sobre el autor y su obra.

A estos nombres, cabe agregar otros que colaboraron, de una manera u otra, en mi investigación: Pablo González Táboas, Carina Correa Bustos, Emilio Gallardo, Ernesto Sierra, Graciela Maturo, Juan Torbidoni, Roberto Retamoso, José Antonio Mazzotti, Ignacio Azcueta, Nicole Inostroza, Rosa García Gutiérrez, Carlos García Hamburg, Milly Vázquez y Alberto Julián Pérez. Y, finalmente, a Luciana Del Gizzo, porque el

resultado de la tesis no había sido el mismo sin sus sabios consejos; y, más importante aún, por su apoyo moral en tiempos de desánimos.

Agradezco también especialmente la ayuda de Sara González Ángel para depositar esta tesis, y por su compañía y amistad desde la carrera. A ella y a otros compañeros de doctorado que contribuyeron, con sus consejos, a perfeccionar mi trabajo: María Carrillo, Sabina Reyes de las Casas, Gema Balaguer, Jaime Puig, María Zambrana, Emilio Ocampos, Esther Márquez, Antonio Acedo y Laura Hernández. Asimismo, los ánimos brindados por amigos de otros ámbitos: Alba Povedano, Ana Matilla, Alberto Galvarro, Luis Rubio, José Luis Nogales, Cris Martínez, Nico González, Javi Durán, Ale Negrillo, Simon Bårthes, Carlos Yannuzzi, Nico Fuster, Vero Sarria, César Bordons, Claudia González, Marta Cumplido, Marta Puente, Alba Saura Clarés, Miguel Cisneros, Jesús Cano, y al Dr. Miguel Polaino-Orts, por su sabiduría de altos vuelos.

Dedico un agradecimiento especial a mi familia: a mis padres y hermanos que, empapados de Marechal y vanguardia, apoyaron todos los momentos de esta etapa con su compañía. Uno especial merecen Laura y Teresa Davis, quienes colaboraron, de manera más directa, con la realización de la tesis.

I l'agraïment final és pel Pau, a qui li dec gran part de la tesi pel seus consells i suport lukacsians, i el seu afecte constant.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la literatura argentina de la década de 1930 suscita un interés interdisciplinar al ser un período de inestabilidad socio-política en que el campo cultural se vincula estrechamente al político. El final del movimiento de vanguardia más trascendente de los años veinte –el martinfierrismo– y la preocupación de los intelectuales acerca del futuro político de la nación, impiden el desarrollo de una literatura homogénea. Tras la revolución de la vanguardia de los veinte, no hay una estética alternativa que renueve el panorama poético de la nueva década. En la revista que domina el campo literario, *Sur*, se publican textos de diversidad estilística y de autores muy distantes entre sí. A pesar de la proliferación de revistas, muchas de ellas no trascienden en el tiempo –no se publican más de dos números en algunas ocasiones–, y la cultura se relega a favor de polémicas políticas. Además de los acontecimientos de política exterior –Guerra civil española y emergencia del fascismo–, los debates giran en torno al nuevo nacionalismo restaurador que, en Argentina, empieza a reemplazar al nacionalismo de corte liberal decimonónico.

Los años treinta significaron, en política, el desarrollo del nacionalismo que culminará luego en el peronismo; en literatura, el intento fallido de una nueva poética que superara las novedades de la vanguardia inmediatamente anterior. Aunque ambos fenómenos puedan parecer desvinculados, algunos intelectuales y escritores nacional-católicos se erigen a sí mismos como la nueva vanguardia literaria. Con este propósito, fundan y publican en revistas que no llegaron a adquirir la misma trascendencia que *Sur*, centro del mapa hemerográfico nacional. Uno de los intelectuales nacional-católicos más destacados fue, sin duda, Leopoldo Marechal (Buenos Aires, 1900-1970). Tras abandonar la estética vanguardista anterior, pero sin dejar de escribir poesía, colabora en algunas de las revistas vinculadas al nacionalcatolicismo incipiente. Durante esos años, se traslada progresivamente al terreno de la narrativa y publica *Adán Buenosayres* en 1948, la novela nuclear de su producción literaria. El texto es resultado simultáneo de una renovación formal vanguardista y del pensamiento nacional-católico argentino. Ambos polos explican la originalidad inmanentista de la obra pero también la ambivalencia entre el rechazo que sufriera durante los años cuarenta y cincuenta, y su canonización posterior. Esa particular paradoja de *Adán Buenosayres* la distingue de otras novelas de su autor o de escritores coetáneos a Marechal, y fue el motor que impulsó la presente investigación.

Objetivos y breve descripción del estado de la cuestión

El objetivo del presente estudio es contribuir a elucidar el lugar histórico y la posición que ocupa la novela *Adán Buenosayres* en el campo literario argentino. Para ello, se indaga en las condiciones sociales que dieron origen a su escritura, en las interacciones de la obra con otros textos y/o discursos anteriores y coetáneos, así como en las relecturas ajenas posteriores. En otras palabras, se busca establecer su función en el contexto de escritura –la Argentina de las décadas del veinte y treinta–, y de publicación –los años cuarenta–. El propósito es poner en evidencia cómo se proyectan los discursos imperantes de una sociedad en una obra de ficción en general y, en concreto, cuáles son las polémicas y problemáticas presentes en *Adán*. Parte del interés del texto reside en que su contenido abarca distintas épocas de la historia político-cultural argentina; y, a su vez, en la recepción controvertida que generó tras su publicación, pues las relecturas tan disímiles que recibiera suscitan gran interés para profundizar en la evolución del campo literario argentino. Asimismo, *Adán* forma parte de una serie de textos que constituyen las «ficciones orientadoras» (Shumway, 2005) o «ficciones fundacionales» (Sommer, 1993) de una nación, es decir, aquellas manifestaciones artísticas que buscan representar una cultura nacional concreta. Dicho de otra manera, en el proceso de articulación de un nacionalismo cultural intervienen una serie de factores y obras literarias que no se reducen al siglo XIX sino que permanecen en el XX, entre las cuales se encuentra *Adán Buenosayres*.

Hemos considerado pertinente examinar una obra literaria que dialoga con discursos de su propia cultura mediante la sociocrítica, un acercamiento metodológico que permite descubrir ese espacio intermedio entre autor e historia, obra y contexto, sin discriminar los valores intrínsecos de la misma ni la importancia de todo lo que la rodea: ideología, cultura, recepción, etc. La sociocrítica indaga en el intersticio que existe entre la realidad y la experiencia estética a partir de la teoría de campos de Pierre Bourdieu¹,

¹ La noción de «campo» alude a cada una de las estructuras en que se vinculan actores sociales en una relación de interdependencia dinámica, pues se encuentra siempre en un estado de continuo cambio. La sociedad se configura mediante una gran serie de campos de distintas naturalezas (intelectual, político, cultural, etc.), cuyos límites entre sí no son nítidos, sino que se superponen o imbrican. El campo es una red de posiciones de diversas jerarquías y relaciones de poder que dependen de aquellos que poseen las especies del capital, es decir, quienes deciden los criterios para la obtención de un beneficio determinado (Bourdieu, 1995: 342). Lo significativo del campo es su carácter relacional en un doble sentido: por su conexión con otros campos y por la vinculación interna entre los agentes que lo constituyen. Ambas

cuya difusión en el ámbito de la crítica argentina ha sido muy extendida². La sociocrítica busca erigirse como una metodología intermedia entre la crítica posestructuralista y la marxista, prestando especial atención a la forma (estructura) del texto así como a sus coordenadas socio-históricas³. Es adecuada, por tanto, cuando nos enfrentamos a obras que han significado un antes y un después en la historia literaria por su capacidad para profundizar en una determinada cultura, desde un punto de vista estético e ideológico. Este es el punto de partida que hemos considerado a la hora de abordar el estudio de *Adán*, que estimamos clave para comprender el campo literario argentino de la primera mitad del siglo XX.

Hasta la década del setenta, escasean los estudios críticos que hayan indagado en profundidad en *Adán Buenosayres* debido a su desafortunada recepción durante las décadas del cuarenta y cincuenta. Por ello, iniciamos nuestro estado de la cuestión con uno de los primeros artículos centrados en la relación entre la obra y su contexto literario, «Pruebas y hazañas de *Adán Buenosayres*» (1972), de Adolfo Prieto, quien afirma cómo el libro resucita el martinfierrismo y «...Marechal se posiciona así en un espacio destacado dentro del sistema literario argentino» ([s.p.]). Por su parte, Graciela Coulson publica *Marechal, la pasión metafísica* (1974) donde indaga específicamente en la relación entre tradición y parodia en la producción marechaliana.

Para la difusión de la obra de Marechal en la Argentina de los ochenta, ha sido esencial la figura de Graciela Maturo, quien le otorga una función de mediador en la sociedad al tomar mitos de su cultura, y reelaborarlos en símbolos y bienes de su pueblo⁴. Maturo lidera el grupo crítico que se acerca a la obra de Marechal desde su militancia

cuestiones son fundamentales para acercarse a la obra de un autor dentro del campo literario, pues así permiten aprehender la visión del mundo de un grupo social, ya que el arte proyecta verdades y valores que posee un colectivo sin ser plenamente consciente de ello (Bourdieu, 1995: 304).

² La revista *Punto de Vista* y a la dupla Altamirano/Sarlo en *Literatura/Sociedad* (1983) fueron los principales cauces de divulgación, como apunta Mabel Moraña (2014). Asimismo, es fundamental el trabajo epistemológico *La metáfora del «campo social». Una lectura epistemológica de la sociología de Bourdieu* (2013) de Eduardo Sota.

³ La sociocrítica se alza como una respuesta a la pugna entre la crítica del siglo pasado, escindida entre aquellos que infravaloran el contenido del texto amparándose en una desconfianza hacia la capacidad mimética del lenguaje –Michel Foucault, Roland Barthes, Northrop Frye, Paul Ricoeur–, y quienes se centran únicamente en el contenido (ideológico) de la obra –Jean-Paul Sartre–.

⁴ La proliferación de estudios de Maturo se inicia en 1960 cuando publica «La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*» firmado como Graciela de Sola. El resto de su producción crítica se inicia a partir de 1980 con «Literatura y política. El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal», «Significación Nacional de la Obra de Marechal» (1986), *Marechal, el camino de la belleza* (1999), hasta «La poética órfica de Leopoldo Marechal» (2000).

peronista para destacar el nacionalismo católico del autor. A ella le siguen Pío del Corro⁵ y Edelweiss Serra, entre otros, quienes fundan la revista *Megafón*, la editorial García Cumbeiro, y el Centro de Estudios Latinoamericanos. Su objetivo es claro: alejarse del cientificismo europeísta, del estructuralismo y del formalismo de *Tel Quel*. Maturó se sirvió de una metodología hermenéutica, cercana a la perspectiva de Joseph Campbell (1949), para llevar a cabo una interpretación alegórica de la ideología política y del pensamiento religioso de Marechal. Es la denominada «hermenéutica nacional» por Estrín y Blanco, desde la cual se concibe la obra como una manifestación de algo oculto que ha de ser descifrado y como proyección de la subjetividad del escritor (1999: 285).

Iniciados los noventa, desde España, Javier de Navascués, se centró en las relaciones de la novela con la literatura universal en *Adán Buenosayres. Una novela total* (1992), utilizando *Palimpsestos* de Gerard Genette como base de su marco teórico, un enfoque estructuralista centrado en el producto narrativo. Desde su tesis doctoral, Navascués dedicó gran parte de su labor académica a la producción marechaliana, en la cual cabe destacar la edición crítica de *Adán Buenosayres* en la editorial Corregidor (2013)⁶. En Alemania, Claudia Hammerschmidt inicia sus investigaciones en *Adán Buenosayres* con «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*. El contar paródico para la constitución del sujeto moderno» (1993), y no dejó de interesarse por la novela hasta trabajos recientes como «El paradigma Marechal, o la recepción diferida de *Adán Buenosayres* y su reescritura en la novela argentina a partir de los años 60»⁷ (2019).

En 1994 aparece la primera edición crítica de *Adán Buenosayres*, realizada por Pedro Luis Barcia en la editorial Castalia. Al año siguiente, en *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Ana María Zubieta aborda el modo de narrar lo nacional mediante el humor agitador y autoritario, los clisés y los estereotipos en la narrativa de Marechal (1995: 148). En 1997, la edición crítica de la novela realizada por Jorge Lafforgue y Fernando Colla, en la Colección Archivos, recoge una serie de

⁵ Sus trabajos son: «Los primeros libros de *Marechal*: un proceso hacia el símbolo» *Megafón*, 1979); «Leopoldo Marechal: la visión metagónica» (*Adán Buenosayres*, 1997); y *Marechal. Un dolor... un viento... una guerra*, Córdoba (2006).

⁶ Citamos únicamente las investigaciones de Navascués vinculadas a *Adán Buenosayres* y no al resto de la obra marecheliana: «Sobre novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*» (1990), «Edición crítica de *Adán Buenosayres*» (1995), «La intertextualidad en *Adán Buenosayres*» (1997), «¿Discurso satírico o humor angélico? Estrategias del humor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal» (2012), y un capítulo de *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)* (2017).

⁷ Otras de sus investigaciones son: «La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal» (2015), «El retorno de Leopoldo Marechal» (2018) y «La ultramodernidad de Leopoldo Marechal» (2018).

trabajos sobre *Adán Buenosayres*⁸. En el 2000, se publican estudios de críticos trascendentales; Barcia incide en el equilibrio entre lo autóctono y lo cosmopolita de su obra, en «Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal»; María Rosa Lojo se centra en la presencia /ausencia del elemento indígena en «El origen y lo aborigen en la narrativa de Leopoldo Marechal». Y, desde Canadá, Norman Cheadle publica su tesis sobre la función de la ironía en de las tres novelas de Marechal (*The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*)⁹.

Ya en el siglo XXI, Marisa Martínez Pérsico inicia su labor investigadora sobre Marechal con su artículo «Biblioclastia por incuria: la biblioteca personal de Leopoldo Marechal en Rosario» (2012) y la publicación de su tesis doctoral *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística* en 2013¹⁰. En los últimos años, se han publicado dos tesis fundamentales sobre la relación entre *Adán Buenosayres* y la tradición argentina. El estudio de López Sáiz (2016) presenta una evolución de la simbología mítico-religiosa del espacio del sur en tres obras marechalianas que abarcan los tres géneros: *Cinco poemas australes* (poesía), *Adán Buenosayres* y *Antígona Vélez* (teatro). Por su parte, Elisa Bravo Herrera, en *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias en Leopoldo Marechal* (2015) se centra en los tópicos foráneos y locales de la producción general del autor, incluyendo todos los géneros. Su fin, explica en la introducción, es determinar «...concepciones ideológicas y estéticas acerca del fenómeno literario y de la cultura argentina en su relación con otras culturas, producciones y sistemas literarios»¹¹ (2015: 35).

Mariela Blanco ha indagado en la invención de los términos «nación», «pueblo» y «patria» en la narrativa marechaliana a partir del concepto de «populismo» de Laclau – en «La invención de la Nación y el pueblo en *Adán Buenosayres*» (2015), «“Patria”,

⁸ Nombramos algunos como ejemplo ya que el resto los iremos citando en otras ocasiones: «De *Adán Buenosayres* a *Megafón*» de Fernando Colla, «La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético en *Adán Buenosayres*» de Eduardo Romano y «Desmesurado *Adán Buenosayres*» de Ángel Núñez.

⁹ Cheadle también continúa trabajando en *Adán Buenosayres* en «Between Wandering Rocks: Joyce's *Ulysses* in the Argentine Culture Wars» (2014), «A la sombra del Coloso del Norte: *Adán* en Estados Unidos» (2017), «Don Ecuménico: nuevas consideraciones sobre un complicado “bicho alado”» (2019).

¹⁰ Enumeramos únicamente sus estudios en relación con *Adán Buenosayres*: «Pasión y muerte del ultraísmo-martinfierrismo en *Adán Buenosayres*» (2012), «Apocalipsis personal, generacional e indígena en *Adán Buenosayres*, dentro y fuera de la novela» (2013) y «El tránsito del rumbo generacional al rumbo individual. Pasión y muerte del ultraísmomartinfierrismo en *Adán Buenosayres*» (2013).

¹¹ Desde el 2000 Bravo Herrera ha dedicado gran parte de su investigación a Marechal desde el artículo «La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal» hasta el 2017, en «Inmigración y nacionalismo. Dialécticas y configuraciones identitarias en Leopoldo Marechal», entre otros estudios que citaremos en el cuerpo de la tesis.

“Nación” y “Pueblo” en la escritura de Leopoldo Marechal» y «Marechal y la vanguardia: un proyecto para imaginar la nación» (ambos de 2017), y en «Marechal: la edad de oro como proyección de la patria ideal» (2019). Blanco entiende el populismo de la producción marechaliana a la manera de Laclau, a partir de la noción de «significante» vacío de Lacan¹², es decir, aquellas palabras que carecen de un referente extralingüístico, cuyo su significado requiere ser colmado de sentido. En este sentido, el *Adán* es

...un intento de la literatura por dotar de sentido el significante vacío «pueblo» en pos de dotar de unidad nuestra plural identidad nacional. (...) la pluralidad deja de verse como una amenaza, como una invasión (...) para ofrecer un camino hacia la consolidación del colectivo «pueblo» (Blanco, 2015: 54).

Su hipótesis parte de la definición de «invención» como dispositivo de «construcción de mitologías o mecanismo de creación de imágenes», vinculada a un proceso del soñar, traspasar fronteras, deambular, recordar, etc. –en «Marechal y la vanguardia: un proyecto para imaginar la nación» (2017)–. El Pueblo o *demos* es impreciso, pues sus delimitaciones pueden ser establecidas por criterios diversos –cuestiones de fronteras naturales, artificiales, nacionalistas, etc.–; en definitiva, es un concepto que requiere de un significado referencial que fije sus límites. «Populismo» se entiende, en esta línea, como «...una “serie de recursos discursivos” para la construcción del colectivo pueblo» (Blanco, 2015:52). En esta serie intervienen discursos de distinta naturaleza –políticos, ensayísticos, literarios, etc.–. De las teorías de Blanco partiremos al comentar la importancia del mito nacional en la narrativa marechaliana.

Para finalizar nuestro breve recorrido, debemos aludir al proyecto coordinado por Hammerschmidt en la Universidad de Jena titulado «El “paradigma Marechal” o la “tercera posición” de la literatura argentina moderna». Con la misión de indagar y divulgar la producción marechaliana, el proyecto organizó jornadas sobre el escritor y su obra, publicadas en volúmenes monográficos o en *dossier* de revistas de alto prestigio académico. De 2018 es el libro *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (2018), y en 2019 la revista *Celehis* dedicó el número 38 al escritor en el dossier «Marechal, nacional y ecuménico. Diálogos, apropiaciones y reescritura».

¹² Lacan propone la expresión de «significante vacío» en el seminario *La relación de objeto 1956-1957*.

Justificación

La elección de *Adán Buenosayres* como objeto de nuestro estudio se justifica por ser una novela cuyo núcleo de lectura o sentido isotópico lo constituyen el nacionalismo y la vanguardia, una ambivalencia que plantearé en relación con el concepto de «modernidad» propuesto por Jauss (2000) y siguiendo las teorías del «romanticismo antimoderno» de Juan José Sebreli (2000) y de «antimodernidad» de Compagnon (2007). A pesar de que ya se ha indagado en las relaciones entre vanguardia y nacionalismo de los países hispanoamericanos, nuestra propuesta parte de estudios anteriores para dar una visión complementaria a los mismos. Si la crítica ha hecho hincapié en la vinculación entre las vanguardias históricas y el nacionalismo criollista de los años veinte¹³, el presente trabajo pretende centrarse en un sentido más amplio, no histórico, de la vanguardia y el nacionalismo entendidos ambos como discursividades homólogas, y, asimismo, señalar cómo evoluciona esa homología durante las décadas del treinta y cuarenta en el contexto argentino. Concretamente, cómo se proyecta y cristaliza en una novela escrita durante casi veinte años y publicada cuando la hegemonía nacionalista ya se ha establecido en el país. Habría que destacar, además, dos circunstancias no menos importantes: en primer lugar, su proyección en la narrativa posterior, que aventaja, sin duda, a las otras dos novelas de Marechal, pues el influjo estructural y temático en el Boom hispanoamericano fue significativo. Asimismo, su repercusión en el campo literario argentino ha sido determinante, ya que no dejó indiferente a ningún crítico o escritor –con la excepción de Jorge Luis Borges, quien no llegó a pronunciarse sobre la misma–.

Debemos subrayar también un apunte final pero elemental: reconocemos la superioridad estética de la primera novela marechaliana con respecto a las posteriores. En *Adán*, el escritor supo renovar, a su manera, la experimentación joyceana, cultivando la mimesis conversacional y recurriendo a una instancia narrativa irónica que proyecta la esencia de la cultura argentina sin marginar tradiciones foráneas. El resultado: un estilo personal, único y original respecto a la tradición lingüístico-literaria argentina, irreplicable

¹³ Resultan fundamentales los estudios de la dupla Altamirano/Sarlo (1981), Sarlo (1988), Nelson Osorio (1988), Gloria Videla (1990) y Jorge Schwartz (1992). Pero también resultan relevantes estudios críticos específicos más recientes: Celina Manzoni (2000), el volumen colectivo *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas* (2002) o *Hacia la vida intensa: una historia de la sensibilidad vitalista* de María José Pla (2015). Respecto a la relación entre vanguardia y nacionalismo en el género de la novela, destaca «La “novela épica”: nacionalismo carismático y vanguardia en América Latina» (2006) de Ricardo Roque Baldovinos.

incluso en sus novelas posteriores. Sin desestimar las aportaciones anteriores en relación con la vanguardia y el nacionalismo en la novela de Marechal, nuestro propósito es entrar en diálogo con los estudios mencionados con el fin de dar una perspectiva complementaria, un enfoque que podría sintetizarse como acercamiento sociocrítico a la novela desde una dimensión social sin desdeñar su aspecto inmanentista.

Metodología

Los trabajos de Pierre Bourdieu (1967, 1975, 1984, 1995), Claude Duchet (1979), Edmond Cros (1986, 1992, 1997, 2009), Régine Robin (1994) y Marc Angenot (1997) sirven como eje central de nuestra aproximación sociocrítica a la novela, pero cobran relevancia también otros que, sin duda, enriquecen la investigación. Para el análisis del discurso en relación con su contexto, partiremos de la noción de «interdiscursividad»¹⁴ propuesta por Michel Pêcheux (1978). Para una aproximación sociológica, tendremos en cuenta las propuestas de Raymond Williams (1980, 1981, 1997, 2003 y 2005), quien se adhiere a la crítica marxista pero con una distancia cuestionadora que el paso del tiempo le permite¹⁵. La novedad de las teorías marxistas ha sido esencial para dilucidar la función social del arte que los estructuralistas subestimaron a favor del inmanentismo. Por ello, la crítica marxista es ineludible en un estudio en que se busca ubicar un texto dentro de su campo social al concebir la obra de arte como mediación de un proceso histórico concreto, independiente del afán universalista del autor –como explican Georg Lukács (1966c) y Lucien Goldmann¹⁶ (1969)–.

Con el fin de limitarnos al análisis de la tradición cultural argentina, abogamos por un acercamiento localista o regionalista al texto literario; para ello, hemos consultado la bibliografía específica sobre literatura argentina, en concreto, las investigaciones de

¹⁴ En el capítulo primero desarrollaremos la noción de «interdiscursividad», definida como la vinculación explícita o implícita entre discursos, frente a la intertextualidad –relación explícita o implícita entre textos– (Pêcheux, 1978: 233).

¹⁵ Cabe destacar la importante repercusión de Williams en el campo intelectual argentino, como demuestran las referencias de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, quienes publicaron gran parte de sus estudios críticos en *Punto de Vista*. Williams permitió que la crítica argentina se apartara del monopolio que había adquirido la escuela francesa con nombres como Barthes, Kristeva, Bourdieu, etc. (Sarlo, 1993: 14). La segunda razón de su difusión, explica Miguel Dalmaroni, es política y se deduce a posteriori, pues «en medio del horror de la dictadura militar, Williams permitía alentar una esperanza, la de seguir pensando conexiones entre cultura y política, y por tanto la de mantener lazos entre crítica de la cultura e intervención en el debate público o político» (1997: 2).

¹⁶ Basándose en el concepto de «mediación» marxista, Del Gizzo (2017a) emplea el verbo «refractar» como metáfora que explica el modo en que el arte elabora la realidad material en que surge y la lanza hacia sentidos diversos. Por ello, en ocasiones, nos serviremos del término ya que es idóneo para sugerir la proyección indirecta de la realidad en el arte.

Noé Jitrik (1970), David Viñas (1974), la dupla Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1981 y 1983), y Ricardo Piglia (1990), quienes se distancian de la línea hispanoamericanista trazada por críticos como García Canclini, Cornejo Polar y Fernández Retamar. Para explicar las lecturas posteriores del *Adán* en el contexto nacional, nos hemos servido principalmente de la teoría de la recepción de Hans-Robert Jauss (2000) y Wolfgang Iser (1987), de Itamar Even-Zohar (1990), y del estudio de Pascale Casanova (2001) sobre el proceso de canonización según los valores del mercado literario.

Debido a que, desde nuestro punto de vista, la originalidad del *Adán* consiste en su convergencia entre vanguardia y nacionalismo, nos hemos centrado en analizar ambos polos. Para el primero, han sido centrales los planteamientos teóricos de Mario De Micheli (2015), Arnold Hauser (1992), Renato Poggioli (2011), Hans Robert Jauss (1995), Theodor Adorno (1995), Edoardo Sanguineti (1972), Peter Bürger (1987), Matei Calinescu (1991), Hal Foster (2001), Antoine Compagnon (1991), Alain Badiou (2005), Luciana Del Gizzo (2017a)¹⁷. Pero, asimismo, se ha consultado estudios acerca de la vanguardia hispanoamericana de Nelson Osorio (1988), Gloria Videla (1990) y Jorge Schwartz (1991); y, sobre todo, de vanguardia argentina, concretamente, en la revista *Martín Fierro* (1924-1927) a partir de trabajos precedentes de Beatriz Sarlo (1988), Horacio Salas (1994), Carmen Alemany Bay (1998), Celina Manzoni (2000), Marisa Martínez Pérsico (2012), entre otros. Para la teoría sobre mito y nación, nos hemos decantado por emplear la noción de mito de Roland Barthes, (1970) y los estudios sobre la invención de la tradición de Eric Hobsbawm (2002) y H. K. Bhabha (2010). Asimismo, los trabajos críticos de Benedict Anderson (1993), Nicolás Shumway (2005), Doris Sommer (1993) y Fernando Degiovanni (2007) son ineludibles para indagar en el modo de creación de una cultura nacional, proceso en el cual se inscribe *Adán Buenosayres*. Pero la novela corresponde a un nacionalismo de un movimiento específico, el peronismo, un fenómeno complejo del cual existe una amplia bibliografía que hemos intentado delimitar con los trabajos de Andrés Avellaneda (1983), Mariano Plotkin (1994), Juan Carlos Torre (1998), Flavia Fiorucci (2006), Silvia Sigal y Eliseo Verón (2010), Javier de Navascués (2017a), Guillermo Korn (2017) y Pablo González Táboas (2014, 2018). Finalmente, para completar el análisis del nacionalismo restaurador argentino nos hemos

¹⁷ A la lista debemos añadir el nombre de Georg Lukács, cuyos estudios posteriores a los años treinta se centraron en el realismo literario en contraste con el arte de vanguardia, al cual también dedica necesariamente gran parte de sus artículos.

servido de las investigaciones de Cristian Buchrucker (1987), Loris Zanatta (1996) y Fortunato Mallimaci (2005).

Con el fin de revisar la vinculación de *Adán Buenosayres* con la tradición argentina ha sido imprescindible profundizar en las publicaciones periódicas de los años treinta y cuarenta, pues las revistas ofrecen una visión global de las ideas culturales, políticas e ideológicas de la época. Las revistas son, en este sentido, un eje central como lugar virtual en que se establecen las identidades y relaciones culturales; como explica Annick Louis (2018), las revistas no reflejan la vida intelectual sino que, durante la primera mitad del siglo XX, son el espacio donde emerge y se configura la misma (2018: 29). Partiendo de la metodología propuesta por Rafael Osuna (1998), hemos trazado un mapa hemerográfico de las revistas culturales de los años treinta pertinentes en nuestro estudio. Para ello, han sido necesarias dos estancias de investigación en Argentina: la primera, en Buenos Aires (junio-agosto de 2017), dedicada a examinar las revistas culturales de los años treinta y cuarenta, bajo la dirección de la especialista en la obra de Marechal, María Rosa Lojo. La segunda estancia en Rosario (junio-agosto de 2018), ha sido especialmente útil para consultar la bibliografía que Marechal poseía en su biblioteca personal¹⁸. Conocer sus lecturas y rastrear las anotaciones o subrayados del propio autor en sus libros han orientado nuestro estudio. Por tanto, queremos destacar que nuestro corpus no se limita a la novela en cuestión, sino que se amplía a aquellos textos de la tradición que guardan una relación directa o indirecta con *Adán: Martín Fierro* (José Hernández), *Una excursión a los indios ranqueles* (Lucio Mansilla), *Santos Vega* (Rafael Obligado), obras de Jorge Luis Borges, Jacobo Fijman, Xul Solar, Scalabrini Ortiz, Eduardo Mallea, Martínez Estrada, Carlos Astrada, y publicaciones periódicas de revistas culturales –*Martín Fierro*, *Criterio*, *Sol y luna*, *Sur*, *Argentina en marcha*, etc.– Una parte esencial de nuestra tesis es dilucidar el modo en que los *Adán Buenosayres* se vincula a los textos mencionados, qué jerarquía y función poseen, y el grado de trascendencia que adquieren en la novela. Para ello, hemos partido del concepto de «red» (Maíz, 2011), definido como espacio virtual donde circulan una serie de tópicos culturales interrelacionados por medio de la transferencia de información –prensa, epistolarios, etc.– Examinar las revistas en que Marechal colaboró –*Sur*, *Sol y luna*, *Libra*, entre otras–, ha

¹⁸ En «Bibliocastia por incuria: la biblioteca personal de Leopoldo Marechal en Rosario» (2012a), Martínez Pérsico explica la historia de la colección Marechal, donada por la viuda del autor, Elbia Rosbaco, a la biblioteca de la Universidad Nacional de Rosario.

permitido desentrañar las tensiones culturales y políticas que el escritor proyecta en el *Adán*.

La tercera estancia de investigación, también imprescindible, fue bajo la dirección de Mariano Siskind, especialista en literatura argentina y director del Romance Languages Department en Harvard University. Durante el período de abril a junio de 2019, pudimos acceder a los fondos del archivo Houghton, donde se halla una gran diversidad de cartas inéditas de personalidades fundamentales del campo literario argentino de los treinta: Victoria Ocampo, Arturo Jauretche, Jorge Luis Borges, etc. La revisión del epistolario completó la radiografía de época que se ha querido reconstruir en la tesis con el fin de situar la escritura de *Adán*.

Plan de capítulos

La tesis está dividida en dos secciones; la primera (cap. 1-4) es de tipo teórico y contextual pues describe la perspectiva metodológica escogida y propone las definiciones de «vanguardia» y «nacionalismo» a que nos adscribimos, para ubicarlas luego en el contexto histórico de escritura, publicación y recepción de *Adán Buenosayres*. La segunda sección es de tipo analítico (caps. 5-9) porque se orienta al examen concreto de la novela y su relación con el panorama político y cultural del período de su escritura, delineado en los capítulos precedentes.

El capítulo primero presenta los principales postulados de la sociocrítica para justificar la elección de tal acercamiento metodológico en nuestro estudio. Se sintetizan, de modo muy breve, los puntos de vista propuestos por la crítica anterior. Debido a que existen numerosas monografías específicas sobre el tema, hemos seleccionado aquellos principios teóricos que consideramos más productivos para nuestro fin de explicar las condiciones sociales de escritura de *Adán Buenosayres*. Además de aclarar la función de la «sociocrítica», se definen conceptos de su terminología que se emplearán en el cuerpo de la tesis: «sociograma», «interdiscursividad», «intertextualidad», «ideologema», «ideosema», «vector de ideología», «ideología textual», «formaciones y prácticas discursivas y/o ideológicas».

El segundo capítulo es un intento de plasmar una sociología de lectura de la novela a partir de la teoría de la recepción de Jauss y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar. Consiste en describir la evolución de las distintas lecturas del texto entre la crítica argentina desde una división cronológica: los años peronistas (1948-1955), la época del

Boom (1956-1970), el período póstumo (1970-2000), y la visión de los primeros años del presente siglo. El propósito es explicar la oscilación de *Adán Buenosayres* entre el centro y la periferia del campo literario nacional a partir de cuestiones inmanentistas, culturales, políticas, ideológicas y de mercado. Partiendo de estudios anteriores sobre la recepción de la novela, se propone la hipótesis de que la historia de sus relecturas plasma la evolución de la vanguardia y el nacionalismo en el literario argentino. Nuestra teoría es que entre la vanguardia y el nacionalismo hispano-católico del contexto de su escritura se opera una «fractura ideológica» (Muschietti, 1985) respecto a la vanguardia y el nacionalismo posterior a su publicación, sobre todo, a partir del Boom.

El tercer capítulo consiste en una breve introducción al contenido y forma de la novela para, a continuación, reflexionar acerca de la vinculación entre vanguardia y nacionalismo, primero, desde un punto de vista teórico; para ello, se acude a los estudios críticos fundamentales sobre ambos temas, y luego se formulan sus similitudes. La segunda parte del capítulo es una perspectiva histórica centrada en la década del veinte en Argentina, y en cómo el movimiento en que Marechal participó —el martinfierrismo— se perfila a partir de un balance entre el nacionalismo y la vanguardia.

El cuarto capítulo delinea la evolución del nacionalismo y la vanguardia en la década de los treinta en Argentina; más específicamente, durante la Década Infame (1930-1943). Se explica, por un lado, la progresiva instauración de la hegemonía nacionalista que culminará en el peronismo de los años cuarenta. Por el otro, se describe la evolución que sufre el término «vanguardia» y los nuevos usos que los escritores hacen de él. El objetivo último es demostrar cómo ambos fenómenos explican la escritura, ya en proceso, de *Adán Buenosayres*.

El capítulo quinto se centra en la relación entre *Adán Buenosayres* y la vanguardia. En primer lugar, se repasan brevemente las conexiones intertextuales entre *Adán* y el martinfierrismo, ya propuestas por la crítica anterior. Debido a la proliferación de estudios sobre el tema, nuestro fin es complementario pues nos centraremos en el tratamiento de las teorías de vanguardia que se parodian en la novela. Dicho de otra manera, nuestra tesis es que Marechal señala las falacias teóricas de los distintos movimientos de vanguardia para proponer un arte que se retrotrae al idealismo romántico.

Los capítulos sexto y séptimo abordan el matiz nacionalista de *Adán Buenosayres*. El sexto, concretamente, se centra en la reivindicación de la tradición nacional mediante el género gauchesco y, por ello, analiza la novela en diálogo con un ensayo de Marechal, «Simbolismos de *Martín Fierro*» (1952). Para entender la importancia de ese texto en su

contexto, se describe brevemente el rescate de la gauchesca en el campo literario argentino durante los años peronistas (1946-1955) y se contrasta su perspectiva con la de Jorge Luis Borges. Esa comparativa es relevante para entender la relectura del género gauchesco en dos líneas paralelas que recorren el siglo XX, desde el Centenario hasta nuestros días.

El capítulo séptimo explica cómo se aplica el «mito de la nación católica» y se proyecta el nacionalismo popular en *Adán Buenosayres*. Ambas expresiones historiográficas aluden al interés de instaurar una nación hispano-católica por parte del nacionalismo argentino de los treinta. Durante el período de escritura de la novela, Marechal había entrado en contacto con movimientos nacionalistas de corte católico como demuestra su colaboración en diversas revistas afines a ese proyecto. Empleando la noción barthesiana de «mito», se describe el modo en que *Adán Buenosayres* proyecta esa utopía patriótica a través de su lenguaje y contenido.

Las conclusiones que cierran la tesis, en el capítulo octavo, recapitulan las hipótesis expuestas para sintetizarla en una propuesta concreta: el valor histórico de *Adán Buenosayres* radica en la vinculación entre vanguardia y nacionalismo hispano-católico, una interconexión que, no solo explica su escritura, sino también los rechazos y aprobaciones que sufrió tras su publicación.

1) REFLEXIONES EN TORNO A LA SOCIOCRÍTICA

1.1. Postulados teóricos de la sociocrítica

Las teorías de Bourdieu han abierto toda una serie de posibilidades metodológicas a la crítica literaria que, en los últimos años, ha querido alejarse de la sociología de la literatura y del formalismo inmanentista para ubicarse en una posición intermedia que aúna el estructuralismo y el marxismo¹. Su fin es demostrar que el arte no es un producto cerrado, ni creación de un sujeto individual, sino el resultado de las distintas relaciones que se operan dentro de un campo determinado –literario, en este caso–, y/o de las tensiones que surgen en la interacción entre diferentes campos –cultural, político, intelectual, etc.–. Analizar una obra de arte implica, por tanto, la descripción de los campos con que entra en coalición, es decir, las luchas de poder, las fuerzas dominantes y dominadas, sus configuraciones ideológicas y discursivas, etc.

Los primeros acercamientos a un estudio intermedio entre texto y contexto surgen, en paralelo, del posestructuralismo y de la crítica marxista tardía. Esta última, representada sobre todo por Georg Lukács y Lucien Goldmann, aboga por establecer la función del arte en la sociedad. Tal empresa sería, en palabras de Goldmann, el afán del «estructuralismo genético», esto es, concebir la obra de arte como una estructura significativa para una comunidad. El crítico de arte debe indagar en las categorías que crean esos procesos sociales de estructuración que hacen posible la aparición de una obra y, a su vez, reconstruir la conciencia ideológica (colectiva y no individual) que subyace a la misma (Goldmann, 1969: 209-213).

El postestructuralismo busca tomar distancia de la tendencia atomista que colocaba la obra en el centro de su objeto de estudio, aislada de todo aspecto extratextual. En este sentido, es fundamental la figura de Julia Kristeva al acuñar el término de intertextualidad (1974) y definirlo como transposición entre distintos sistemas de signos (1984: 59-60)². Una palabra clave que sintetiza la función de la intertextualidad es

¹ El estructuralismo se vislumbra en el modo de definir la sociedad como sistema de campos interrelacionados, mientras que el marxismo se observa en el uso del término «capital» para designar las cuestiones simbólicas y/o materiales que los agentes de dichos campos buscan adquirir para obtener prestigio y centralidad en él; el modo de producción y/o intercambio de ese capital y su función social son asimismo nociones de la teoría marxista.

² La autora destaca la función paragramática del texto literario, esto es, la red de conexiones dialógicas que mantiene con discursos ajenos, desde el nivel del sentido (1981b: 239-240). La ambigüedad del texto surge

«relación», de ahí la definición de Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989): «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989: 14). El crítico francés lleva a cabo una clasificación sobre los modos posibles de la intertextualidad, de la cual parte Navascués para su estudio narratológico sobre el *Adán* (1992). Nuestra propuesta toma distancia de dicho análisis, porque ya ha sido abordado por Navascués, y, posteriormente, por Bravo Herrera aunque desde enfoques distintos. Si el primero parte de Genette, la segunda se centró en la parodia de tradiciones literarias, nacional y foránea, sobre todo, en relación con la épica –desde Homero hasta José Hernández–.

Para ampliar las posibilidades metodológicas de la intertextualidad, algunos críticos han diferenciado entre la intertextualidad y la interdiscursividad, al argumentar que la segunda incluye aquellas relaciones textuales que el autor lleva a cabo de manera consciente o inconsciente, y que ponen de manifiesto una sabiduría colectiva que subyace a una sociedad determinada. Una de las diferencias significativas entre intertextualidad e interdiscursividad sería la conexión del texto con discursos orales –marginados en estudios de esta índole por dificultades metodológicas–, y asociaciones que requieren de una verificación más profunda al presentarse de manera implícita y menos manifiesta que la intertextualidad. La diferencia es efectiva para una metodología que busca distinguir entre aquellas referencias explícitas y conscientes a textos escritos ajenos que implica la primera y que posee diversos grados, frente a las alusiones implícitas –conscientes o no– a discursos escritos u orales extratextuales que comprende la segunda.

El origen del interés de la interdiscursividad se remonta a la escuela francesa que privilegia por primera vez el discurso como objeto de estudio, representada sobre todo por Michel Pêcheux, y vinculada especialmente al examen del discurso político³. Para el crítico, todo texto o discurso oral está impregnado de un «interdiscurso» o espacio de creación que interfiere implícitamente en todo hablante. Al ser implícito, el sujeto no toma conciencia del mismo y, por tanto, «constituye un dominio “exterior” y “anterior”

por la inclusión de palabras ajenas al mismo (polifonía) y por la mutua inserción de la historia en el texto y el texto en ella: «El término *ambivalencia* implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto y del texto en la historia (...). Pero el autor puede utilizar la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el sentido que tenía ya el enunciado. De ello resulta que el enunciado adquiere dos significaciones; que se vuelve ambivalente» (1974: 124, 130).

³ Para una mayor profundización en la evolución del término, consultar «El análisis francés del discurso y el abordaje de las voces ajenas: interdiscurso, polifonía, heterogeneidad y topoi» de Ana Soledad Montero (2014).

que determina una formación discursiva, y que aparece allí (...) como “impensado” y, por lo tanto, como evidente y eterno» (Montero, 2014: 251). Su indeterminación y su presencia implícita dificultan y complejizan la metodología de estudio del interdiscurso, el cual se halla disgregado en una serie ilimitada de discursos y textos, único material susceptible de ser analizado.

Las obras literarias y la prensa constituyen una parte principal del conjunto textual aludido y es, por tanto, una herramienta eficaz para profundizar en el interdiscurso de una sociedad determinada. Tal es el objetivo asumido por la sociocrítica: desentrañar las formaciones y la interdiscursividad ideológicas del texto literario. Las primeras consisten en un «conjunto completo de actitudes y representaciones que no son ni individuales ni universales» que intervienen, como una fuerza confrontada a otras, «en la coyuntura ideológica característica de una formación social en un momento dado»; en otras palabras, las formaciones ideológicas condicionan lo que puede ser dicho o no en una coyuntura determinada (Pêcheux, 1978: 233). La interdiscursividad ideológica es un concepto más amplio pues incluye cuatro instancias de lo ideológico: el proyecto del autor; el marco ideológico en que se inscribe –valores y criterios de su campo social con que armoniza o se contrapone–; la ideología de referencia, esto es, aquella que concuerda con sus ideas–; y finalmente, la ideología del texto, que puede incluso oponerse a su intención inicial, generando efectos contrarios a los que el escritor tenía en mente (Robin, 1994: 286-287). Dicha ideología textual no forma parte únicamente del contenido de la obra sino que se configura según el orden y el modo en que está organizado el discurso. Tal ha sido el propósito de la sociocrítica a partir de los años setenta, una aproximación al texto cuyo fin ha sido investigar el modo de articulación de la realidad en la ficción y, a su vez, la relación que mantienen los discursos/textos entre sí (Cros, 1986: 94). En *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (1991) coordinado por M.-Pierrette Malcuzyński, se recogen una serie de estudios en torno a esta noción. Cros, quien ha profundizado en la sociocrítica aplicada a textos de la tradición hispánica –*El Lazarillo*, *El Libro de Buen Amor*, *La hora de todos*, entre otros–, señala la importancia de voces ajenas en un texto, definido como producto inacabado (2009: 111-112). Régine Robin (1994), por su parte, indica que todo texto forma parte del imaginario de una comunidad determinada, lo que obliga al investigador a sacar a la luz esa «socialidad» del texto, pues toda obra es un espacio de inscripción de lo social. Su tarea sería indagar en el estatuto de los elementos sociales y extratextuales en una obra literaria sin caer en la mera historicidad.

Pero, ¿cómo es posible examinar lo social y lo histórico a la vez? La respuesta afirmativa se halla en su objeto de estudio: el discurso social y el sociograma (Robin, 1994: 272). El término de «interdiscursividad» permite romper con la dicotomía tradicional entre individuo y colectividad, pues el sujeto se concibe, desde este punto de vista, como un mero recipiente de los discursos que lo rodean y que condicionan su comportamiento. Es, por tanto, un medio eficaz para trascender la crítica biográfica o de autor. Asimismo, la sustitución de «texto» por «discurso social» del objeto de análisis responde a la necesidad de dejar atrás la noción de «texto» como materialidad o producto cerrado, frente al «discurso», término más amplio que se refiere a la relación de distintas ideas, textos, imaginarios culturales, etc.

El «sociograma», acuñado por Duchet, consiste en un paradigma de transición entre lo discursivo y lo textual –y no entre texto y contexto–; es decir, en cómo una obra de ficción tematiza el discurso social de manera implícita o explícita, y mediante qué estrategias –estereotipos, clichés, sociolectos, refranes, personajes emblemáticos, etc.–⁴ (*Id.*: 263-276). El sociograma apunta a una relación lingüística pues «texto» y «discurso» son dos producciones del lenguaje –a diferencia de texto y contexto, donde el contexto no necesariamente es lingüístico–. ¿Cómo cristalizarían o de qué modo hallamos lo ideológico y lo discursivo en el texto, sin caer en interpretaciones subjetivas? Resulta efectivo, a este respecto, la noción de «ideograma», término acuñado por Bajtín (2004) y empleado posteriormente por KIRSTEVA para aludir a la conexión entre signos lingüísticos y la realidad extratextual:

El ideograma es aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales (...). La aceptación de un texto como un ideograma determina el propio procedimiento de una semiología que (...) lo piensa así en relación con (los textos de) la sociedad y la historia (1974: 15-16).

En la misma línea, Cros propone la noción de «ideosema», un articulador semiótico y discursivo vacío que adquiere contenido semántico en la intertextualidad misma y en su vinculación con el contexto extratextual (2010: 439). Ambos conceptos aluden a una cristalización manifiesta de la ideología y de discursos extratextuales en textos; por ello, emplearemos ambas para insistir en la diferencia entre la función

⁴ En «La inscripción del discurso social en el texto literario» (1991), Robin y Angenot, ejemplifican el sociograma a través del héroe en la ficción rusa de los años 1840-1870.

intertextual que constituye el ideograma y el articulador semiótico que define al ideosema. El primero es una idea que puede iniciarse en un texto particular pero que se configura como ideograma si lo trasciende en el futuro, es decir, si se reitera en otros textos u otros códigos culturales. Así, por ejemplo, la dicotomía civilización y barbarie, en el contexto hispanoamericano, aparece con un uso específico en el *Facundo*, un uso que deviene ideograma al repetirse en otros textos para afirmarlo o contraponerse a él. Otro ejemplo podría ser el ideograma de las dos Américas, iniciado en el ensayo «Nuestra América» de José Martí y perpetuado a lo largo de la historia por otros pensadores. Frente al carácter transtextual del ideograma, el ideosema sería un articulador de un único texto concreto, pero no es un elemento puntual pues, en tal caso, sería únicamente una referencia intertextual; el ideosema se encuentra diseminado a lo largo del texto y no necesariamente explícito. La labor de la sociocrítica es, precisamente, extraer ese ideosema que vincula la obra a su contexto, al señalar las formaciones discursivas e ideológicas con que entra en contacto, y permite deducir su vinculación respecto a la hegemonía del campo social en que surgió. Para evitar las interpretaciones libres respecto a un ideosema, Cros propone hallar «vectores de la práctica ideológica», esto es, unidades explícitas textuales que señalen, de manera directa y sin ambigüedades, una formación discursiva o ideológica —el crítico ejemplifica el vector con el discurso de Júpiter en *La hora de todos* de Quevedo—.

El propósito de la sociocrítica, y nuestro fin, es detectar tales vectores y dilucidar con qué formaciones discursivas y prácticas sociales se relacionan. Para ello, detectaremos los operadores discursivos que funcionan como disparadores extratextuales, es decir, que conectan la obra directamente con discursos, textos, convenciones, ideas hegemónicas o contrahegemónicas de una época determinada. Denominamos operadores discursivos a motores que permiten descubrir esa unión entre texto y contexto evitando interpretaciones libres o basadas en acontecimientos biográficos. Por ello, aunque nos centremos en una novela particular, nuestro foco de atención estará puesto en el modo en que la misma asimila y se impregna de discursos, convenciones, principios, de un tiempo y espacio particulares. Aquí es donde reside la diferencia de la sociocrítica respecto a un estudio inmanentista o los enfoques de la sociología de la literatura: al indicarse el estatuto de lo social en el texto como signo ideológico, se considera que la mediación entre obra y contexto es de carácter discursivo y no únicamente intertextual (Malcuzyński, 1991a: 21-22). La intertextualidad es más reducida, pues se limita a aludir a otro texto de manera

explícita o implícita, mientras que la interdiscursividad abarca las relaciones amplias entre obra, textos, discursos de distinta naturaleza, doctrinas, ideologías, etc.

Partiendo de la teoría de campos de Bourdieu y de la sociocrítica, propondremos las nociones clave necesarias para una descripción detallada y rigurosa de un período histórico concreto en una sociedad determinada. Si todo campo se caracteriza por una lucha interna entre lo dominante y lo dominado, es necesario delimitar los términos de hegemonía, ideología y discurso, pues los tres mantienen una relación de implicación mutua. Para definir lo ideológico, las teorías marxistas son ineludibles en tanto en cuanto son las primeras en hacer hincapié en cómo incide lo ideológico en la sociedad y en la teoría del arte como mediación⁵. Williams sugiere las siguientes definiciones de ideología: 1) sistema de creencias característico de un grupo o una clase particular; 2) sistema de creencias ilusorias que pueda ser contrastado con el conocimiento científico; 3) proceso general de la producción de significados e ideas (Williams, 1980: 71). El crítico considera que el error del marxismo fue caer en una abstracción excesiva a la hora de definir «ideología» pero, sobre todo, su problema fue diferenciar las dos primeras acepciones de lo ideológico pues, ¿quién puede probar que una creencia es ilusoria o no lo es?⁶ Sin decirlo explícitamente, es Michel Foucault quien ha vinculado esos dos usos diferenciados de ideología al concebir la realidad como un todo discursivo e ideológico. En «La función del intelectual. Respuesta a una cuestión», el filósofo expone el modo en que la ideología condiciona lo que él denomina «archivo», esto es, el conjunto de normas que establecen los límites y/o las formas de «decibilidad» (1991a: 57). Por su parte, Cros se acerca a las postulaciones de Foucault en su definición de ideología:

La ideología equivale entonces a una red o serie de representaciones que inducen al sujeto a tener una relación imaginaria con la realidad objetiva/material, con identificaciones y/o distanciamientos que se basan en gran parte en factores culturales (1991b: 118).

Según Cros, la ideología es un nexo entre lo no discursivo y lo discursivo que plasma la realidad mediante representaciones (1992: 31); es decir, sin decirlo

⁵ Esa teoría se esboza, en relación con la literatura, no solo en Williams (1980) también en la obra tardía de Lukács: «la reproducción artística de la realidad refleja por lo general inmediatamente las relaciones de producción de una determinada sociedad y, del modo más inmediato, las relaciones sociales entre los hombres que se desprenden de aquella base de la producción» (Lukács, 1966b: 247).

⁶ Williams: «Lo que realmente ocurrió (...) fue, en primer lugar, una abstracción de la ideología como categoría de ilusiones y falsa conciencia. (...) En segundo lugar, se otorgó a la abstracción una rigidez categórica, una conciencia trascendental antes que una conciencia genuinamente histórica de las ideas, que entonces podía ser mecánicamente separada en forma de estadios (...) del conocimiento como de la ilusión» (1980: 85).

explícitamente, «ideología textual» adquiere aquí la función de mediación o del arte y la sociedad. A partir de las formulaciones de Cros, sugerimos la siguiente definición de «ideología»: esquema de codificación de determinados valores que busca ofrecer soluciones a aspectos vitales básicos de toda organización social: poder, economía, política, arte, historia etc., y que se materializa en prácticas sociales. Ese proceso de codificación se produce a partir de la interpretación de la historia o del pasado, y está dirigido a la acción futura –ya sea una acción de resignación, dominación o resistencia–. Pero ideología no sería el proceso en sí sino el resultado, el esquema mental intersubjetivo y colectivo fruto de esa serie de codificaciones. En otras palabras, es una noción cerrada y dinámica a la vez; cerrada, porque toda ideología se basa en códigos esenciales que no cambian ya que, de hacerlo, la ideología se altera; dinámica, porque, sin contradecir sus postulados básicos, estos se concretan de distinta manera en contextos y períodos diferentes. Por ejemplo, para el marxismo, la igualdad de clases es un concepto fijo sin el cual dejaría de existir; sin embargo, el modo de aplicarla puede modificarse.

Una diferencia conceptual que es eficiente para el estudio que nos ocupa es la distinción entre formación (o configuración) y práctica. Una formación discursiva o ideológica es, como su nombre indica, un discurso o ideología aún en transición o en construcción y, por ende, aún no se encuentra materializada⁷. Una práctica sería la materialización efectiva de una ideología o discurso y, en este sentido, toda obra de arte es una práctica ideológica o discursiva. Debido a que en toda sociedad se hace patente la lucha entre ideologías y discursos dominantes y dominados, Antonio Gramsci se sirve del concepto de «hegemonía» para aludir a aquellas formaciones que rigen una determinada época –lo que implica acotar los límites cronológicos–. La supremacía de la hegemonía no lo es en su totalidad puesto que rivaliza continuamente con discursos contrapuestos, en una oscilación constante entre dominación y oposición:

Una hegemonía dada es siempre un proceso. (...) Por tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa. (...) la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura (Williams, 1980: 136):

El concepto de «red» (Maíz, 2011) resulta eficaz para dilucidar el modo en que una hegemonía se instala en una sociedad, entendido como espacio matricial donde

⁷ En este aspecto, nos distanciamos de la propuesta de Foucault, quien define las formaciones discursivas desde una visión opuesta, como «conjunto de todos los enunciados efectivos (hayan sido hablados o escritos) en su dispersión de acontecimientos y en la instancia que le es propia a cada uno» (1987: 42).

surgen y se divulgan ideas que posteriormente pueden volverse hegemónicas. En otras palabras, la prensa, el epistolario y toda transferencia de comunicación establecen implícitamente las condiciones de decibilidad de una época determinada, decidiendo consciente o inconscientemente la hegemonía que impera. Maíz ejemplifica tal proceso con la red del modernismo, que permitió la admisión de la novedad estética como configuración discursiva central. De ahí que la red sea un concepto dinámico, en continuo cambio, sin llegar a ser un producto acabado y cerrado. Así, poner al descubierto las redes de contacto de una época debe estar encaminado a dilucidar su estructura de sentimiento, expresión propuesta por Williams para describir lo ideológico, cultural y social de un período histórico concreto, un presente móvil en perpetuo cambio:

Es un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido (...). Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una estructura del sentir es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período (...). La idea de una estructura del sentimiento puede relacionarse (...) con las formas y las convenciones –figuras semánticas– que (...) se hallan a menudo entre las primeras indicaciones de que se está formando una nueva estructura de este tipo (1980: 153-156).

La noción de Williams es deliberadamente abstracta porque hace referencia a ideas en potencia aún que, con el paso del tiempo, pueden ser definidas y delimitadas a posteriori. En otras palabras, la estructura de sentimiento no es percibida por los propios agentes que la viven/crean hasta que se pone en evidencia en un discurso u obra artística, pero requiere del paso del tiempo para hacerse explícita. La estructura de sentimiento sería un espacio potencial que no deviene fenómeno cultural hasta que se reconoce como proceso cultural concreto: «...un proceso cultural es considerado un sistema cultural que determina rasgos dominantes» (Williams, 1988: 143). Ello ocurre, sobre todo, cuando una época o acontecimiento histórico adquiere una denominación determinada, algo que puede ocurrir de manera inmediata o a posteriori. La estructura de sentimiento se caracteriza, como la expresión indica, por una ambivalencia sistémica entre la estructura y lo emocional pues ambos son, según Williams, las dos caras de toda sociedad. En otras palabras, «estructura» implica un sistema de elementos interconectados susceptibles de ser analizados científicamente, mientras que «sentimiento» remite a lo opuesto: lo artístico, creativo e inconsciente, cuya combinación da como resultado el sentido vital de

una época, aquello que posibilita la circulación de discursos y la comunicación (Williams, 2003: 57). La estructura de sentimiento explicaría el origen de las convenciones culturales de un período determinado –como ejemplifica Williams en *El teatro de Ibsen a Brecht* (1975)–, es decir, convenciones que asimilamos y empleamos inconscientemente. La estructura de sentimiento no aclara por qué, por ejemplo, un individuo se decanta por ser escritor, sino qué razones lo llevan a emplear un símbolo o una convención determinada y el efecto que produce en él (Williams, 1979: 14).

Cros señala las tres falacias que la sociocrítica se propone desarticular: 1) la «ilusión referencial», es decir, la capacidad mimética de los textos literarios; 2) la homogeneidad del texto en un doble sentido: en relación con otros textos –la supuesta «uniformidad» de los géneros–, y en sí mismo, como un artefacto cerrado, sin incoherencias ni carencias; 3) y la «ilusión del Sujeto», es decir, la visión romántica del autor como sujeto individual e independiente de su campo literario (1986: 56). Cros se decanta por sustituir la noción de «autor» por la de «sujeto trasindividual» –expresión tomada de Goldmann–: una noción dialéctica entre individuo y sociedad que alude a un sujeto colectivo inserto en un proceso histórico delimitado que condiciona su comportamiento intelectual, afectivo y práctico, y su «no-consciente»⁸ (1986: 21). Frente al concepto de autor que, como el término indica, adquiere una autoridad individual superior, el sujeto transindividual destaca la importancia que ejerce lo social en él, dejando de lado los aspectos biográficos y subjetivos. De ahí que Williams propone reemplazar la pregunta de «¿qué hizo este autor con esta forma?» por «¿qué hizo esta forma con este autor?» (1980: 220), considerando así al sujeto como receptáculo pasivo de formas, ideas, formaciones discursivas, etc.

Siguiendo los postulados mencionados, nuestra intención es dejar de lado los datos biográficos sobre Marechal a excepción de dos cuestiones que, creemos, sí atañen al tema que nos ocupa: su vinculación al régimen peronista y sus lecturas. El primer aspecto es crucial por las interpretaciones con que se juzgó *Adán* como novela peronista y/o nacionalista; el segundo lo es también porque seguir las huellas textuales de las lecturas del autor ofrece pistas acerca de las posibles relaciones de la novela con la tradición y formaciones discursivas coetáneas. En ciertos casos, haremos uso del método de los pasajes paralelos que consiste en hacer dialogar *Adán Buenosayres* con textos y paratextos del propio Marechal, un procedimiento cuestionado por algunos críticos;

⁸ El no-consciente abarca todas aquellas «estructuras mentales y modos de vida que subyacen a los discursos de los sujetos colectivos» (Cros, 2009: 78).

Compagnon, por ejemplo, le quita validez porque ese modo de operar presupone una coherencia en la intención del autor. Si bien es cierto que tal coherencia no tiene por qué existir, no invalida que algunos textos guíen nuestro estudio como también lo hacen obras ajenas. Compagnon añade también la ilusión genérica y la ilusión metafórica para desacreditar el método de los pasajes paralelos. La primera es la vinculación de obras ficcionales y no ficcionales por ser del mismo escritor cuando son discursos distintos que pueden contradecirse entre sí; la segunda reside en interpretar que, si el autor hace uso metafórico de un término en una obra, tendrá ese mismo valor en otra. Por tanto, concluye Compagnon: «Recurrir al método de los pasajes paralelos significa necesariamente (...) aceptar una presunción de intencionalidad» (2015: 89). Acordamos, pues, con la segunda ilusión, la metafórica, ya que sí la consideramos arbitraria; no obstante, la primera no siempre es una ilusión pues si el texto en cuestión lo requiere puede resultar eficiente recurrir a obras no literarias del mismo autor para su profundización. Pero, insistimos, esa necesidad debe ser generada por el texto o el tema de estudio, y no por la interpretación del crítico; en nuestro caso, al analizar la cuestión nacional del *Adán*, nos serviremos, en ciertas ocasiones, de paratextos y discursos políticos o ensayísticos de Marechal que, creemos, son pertinentes para el tema. Por el contrario, tras consultar la bibliografía literaria del escritor, nos ha parecido adecuado prescindir de los poemarios y de la dramaturgia que no aportan nada especialmente revelador a nuestro análisis.

1.2. El enfoque sociocrítico y la literatura nacional

En *Las tres vanguardias* (2016) Piglia indica que el objetivo de la crítica debe ser dilucidar las tensiones que existen en un campo cultural determinado para explicar cómo se proyecta en una manifestación artística concreta⁹ (2016: 206). Piglia define la novela como el género que se encuentra en tensión con la «narración social», entendida esta como el conjunto de discursos, doctrina e ideologías –dominantes y dominadas–, que subyacen a una sociedad en un período histórico. La escisión entre la novela y el campo del imaginario colectivo, sigue Piglia, crea una ilusión social de aquello que todavía no es (2016: 62). Esa tensión cristaliza textualmente mediante la interdiscusividad o vínculos entre ideas o discursos que no están netamente explícitos pero que forman parte de todo

⁹ Piglia ha indagado en los vínculos entre ficción y verdad y/o literatura y poder. En «Tres propuestas para el próximo milenio», el autor señala cómo el Estado crea ficciones que la novela «fija», «produce» y «transforma» (2009: 86), por ello, su primera propuesta consiste en concebir la verdad como «horizonte político» y «objeto de lucha» del texto literario (2009: 88).

texto cultural: «La literatura *elabora los materiales ideológicos y políticos de un modo casi onírico; los transforma, los disfraza*, los pone siempre en otro lugar (...) Las relaciones de *la literatura con la realidad son siempre elípticas y cifradas*» (Piglia, 1986: 49-50). La cursiva es nuestra para destacar, una vez más, la relación no mimética de la literatura y su vinculación mediadora y de refracción con la realidad empírica.

Para definir el grado de significación de un texto literario, por ejemplo, cobra especial relevancia su recepción inmediata y diferida, su influjo en textos ajenos, su impacto en el campo literario, etc. La suma del análisis inmanentista junto a cuestiones extratextuales permitirían ubicar autor y texto en aquello que Pascale Casanova (2001) denomina la República Mundial de las Letras. Consiste en un espacio universal de las letras conformado por aquellas obras que han adquirido suficiente capital simbólico para obtener una autonomía estética que lo desligue de su espacio nacional. Tal capital se alcanza por la antigüedad y reconocimiento del texto. Toda obra artística surge en un espacio local que mantiene una relación de dominación implícita de fuerza/dependencia con el espacio mundial. Pero para indagar en ese vínculo con el espacio universal, se debe partir de una noción geopolítica de la literatura que, a diferencia de otras artes, trabaja con el lenguaje y un idioma particular, lo que la liga directamente a un Estado-nación determinado. Por tanto, concluye Casanova, la labor del crítico ha de ser situar dos veces a un autor/texto: primero, en su espacio nacional y, solo posteriormente, en el universal. Su ubicación en el espacio mundial dependerá del grado de desnacionalización que la obra haya alcanzado, esto es, de la asimilación o diferenciación respecto al espacio nacional. En su investigación, Casanova ha indagado en el proceso de independencia que el *Ulises* lograra en relación con su tiempo histórico. En su origen, la novela de Joyce es resultado de las tensiones del campo literario irlandés de principios de siglo en lucha por independizarse culturalmente de Inglaterra. Pero, explica Casanova, su experimentación formal dio cabida a una lectura universal del *Ulises* a partir de las vanguardias, adquiriendo un reconocimiento al margen de su experiencia histórica. Como veremos, este es el caso de la novela de Marechal, aunque su centralidad en el canon mundial sea menor que la de Joyce por razones que intentaremos explicar a lo largo de nuestro estudio.

La propuesta de Casanova respalda nuestro propósito de ceñirnos a la ubicación de *Adán* dentro del campo literario argentino, a pesar de que la crítica aboga actualmente

por trascender los límites nacionalistas¹⁰. Si bien es cierto que las fronteras nacionales son imaginadas (Anderson, 1993) y fueron establecidas por razones políticas, económicas y/o ideológicas, no hay duda de que el nacionalismo sigue siendo una categoría que condiciona la producción y la recepción de la cultura. Partimos de la definición de «literatura nacional» propuesta por Udo Schöning como «concepto clasificador que vincula las literaturas particulares (...) partiendo de sus rasgos constitutivos como criterios diferenciadores elementales» (2006: 318); para el crítico, «internacionalidad» implica necesariamente «nacionalidad», una interconexión que funciona mediante una perpetua transferencia recíproca entre sí. Pero, sobre todo, nos interesa acotar nuestro estudio a lo nacional porque el nacionalismo hispano-católico es uno de los ejes organizadores del *Adán* en que nos vamos a centrar.

Entre la crítica latinoamericanista, en concreto, el proyecto de Ángel Rama, al cual se adscriben García Canclini, Cornejo Polar, Fernández Retamar¹¹ y Bueno Chávez, sugiere una visión unificadora al concebir el continente latinoamericano como un todo a pesar de su diversidad¹² (Rama, 2004). El segundo reconoce la unidad latinoamericana debido a su desestabilizadora variedad (1987: 124) y define la literatura heterogénea como aquella en que «uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema socio-cultural que no es el que preside la composición de los otros elementos puestos en acción» (Cornejo Polar, 1980: 20). Mientras que Rama alude a la transculturación de la literatura hispanoamericana, Cornejo Polar se decanta por hablar de su heterogeneidad interna en *Escribir en el aire* (2004), pero ambos insisten en la naturaleza distintiva de dicha literatura, que no solo la aleja de la hegemónica (europea) sino que también exige un acercamiento metodológico particular más adecuado a sus características intrínsecas. Esto último propone Bueno Chávez cuando distingue entre la

10 Nos referimos a los estudios trasatlánticos: sacar al descubierto las conexiones entre textos de ambos lados del océano, como se observa en el volumen colectivo *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (2010), editado por Julio Ortega.

11 En «Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana» (1973) el cubano sugiere un acercamiento a la obra desde el materialismo histórico, método que no se aplica a todo contexto de la misma manera, sino que busca definir la situación concreta de todo texto. Por ello, Fernández Retamar reclama la necesidad de especificar la literatura hispanoamericana en su conjunto, frente a la europea o norteamericana (1995: 94-95). Por su parte, si bien Cornejo Polar reconoce la unidad latinoamericana no rechaza los estudios regionalistas debido a su desestabilizadora variedad (1987: 124).

12 Por ejemplo, en «Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración» (1983) Rama propone la división de las distintas literaturas latinoamericanas –incluida la brasileña– en escuelas, movimientos, tendencias, que proyecten momentos históricamente relevantes de todo el continente americano. Para el crítico, el período de Conquista hasta la Emancipación sería clave por no existir todavía las diferencias nacionalistas que las distintas independencias imponen a sus respectivas culturas a partir del siglo XIX.

heterogeneidad como resultado del proceso de la transculturación, y propone el concepto de «colisión»:

Propongo entonces entender el estado actual de los estudios latinoamericanos como el resultado de una colisión permanente y necesaria de paradigmas científicos y culturales de distinto tipo (...) y asumir esa colisión, y la diversidad conflictiva que genera como la base epistemológica necesaria (...) para producir un cuerpo teórico que argumente y revele (...) la colisión continua de sistemas y paradigmas a todo nivel (2012: 42).

Esa necesidad de adecuar la epistemología a la literatura latinoamericana como objeto de estudio se desvía hacia lo que Larsen denomina «mitología cultural», esto es, el paso de la falacia nacionalista (esencialista) a la poscolonialista (textualista) (2006: 325)¹³, en tanto que la segunda ofrece una delimitación no menos arbitraria que la primera. Nuestra perspectiva se desmarca de los mencionados, en primer lugar, porque no creemos que emplear una metodología propuesta desde Europa implique necesariamente una mirada colonialista de América ni un tratamiento de su literatura como periférica. La revisión del canon ha de ser continua y dinámica desde los dos lados del océano, y no se requiere necesariamente el uso de categorías distintas para el caso americano. Creemos, además, que esta perspectiva americanista llega en ocasiones a conclusiones desacertadas cuando insiste en la especificidad de la literatura americana¹⁴. El acercamiento sociocrítico al texto literario no desatiende sus particularidades socio-históricas sino que, precisamente, puede y debe prestarles especial atención, y no desestimar su «totalidad contradictoria», expresión propuesta por Cornejo Polar (1979) como característica intrínseca de la literatura hispanoamericana debido a los numerosos subsistemas literarios que la imbrican¹⁵. Si bien es cierto que cada texto tendrá sus propias problemáticas a la

¹³ Larsen: «Con referencia específica tanto a la teoría cultural-nacionalista como a la “poscolonial”, podemos reconocer (...) la oscilación estéril entre nacionalismo cultural como falacia del *esencialismo*, que comprende a la nación como contenido inmediato y aislado, (...) al poscolonialismo como falacia del *textualismo*, que comprende a la nación como mera ilusión o “efecto” de un contenido o esencia» (2006: 325).

¹⁴ Sirva como ejemplo la organización mítica del tiempo que Cornejo Polar atribuye como característica singular de la novela indigenista, la cual sería ajena al «tiempo histórico intrínseco» del género novelístico (1980: 75). Habría que replantear, en primer lugar, si dicha organización histórica del tiempo es efectivamente una condición intrínseca de la novela, pues la conciencia mítica persiste en el trasfondo del *Quijote*. En segundo lugar, esa organización mítica del tiempo la encontramos también en la narrativa del Cono Sur y, concretamente, en *Adán Buenosayres*, como veremos.

¹⁵ Los subsistemas son, dicho brevemente, corrientes culturales que forman parte de un sistema más general; por ejemplo, el sistema de la literatura peruana se configura por subsistemas distintos –indigenismo, indianismo, europeísmo, etc.–

hora de ordenar sus subsistemas, sí acordamos con Cornejos Polar en buscar ese equilibrio, como proyectaremos a propósito del *Adán*.

Mientras que el concepto de literatura nacionalista busca ser estático y unívoco, debido a que está conformado por una serie de autores y obras canónicas adecuadas a las necesidades concretas de un país, el polisistema es dinámico e inestable¹⁶. Ambos obedecen a operaciones de lectura distintas. La primera se establece por razones políticas y lingüísticas a partir de criterios nacionalistas, es decir, es prescriptiva; la noción de polisistema busca describir ese proceso de elección y rechazo desde una óptica global, considerando todos los factores que puedan incidir en él: política, economía, capital simbólico, etc. Por ello, Dionýz Ďurišín (1989) señala que un estudio nacionalista de la literatura nacional se reduciría a obras canonizadas, sin revisar la legitimación de una selección arbitraria, sin criterios estéticos¹⁷. No obstante, vemos necesaria y compatible la visión de la obra en su entorno nacional con el polisistema, en primer lugar, porque la heterogeneidad del polisistema depende directamente de la selección de autores/obras que se lleva a cabo en una cultura determinada, condicionando los textos que se traducen y/o difunden fuera de la misma¹⁸. Examinar *Adán Buenosayres* desde esta línea conlleva no solo situarlo en la sucesión literaria en que se inscribe sino, a su vez, averiguar el espacio que ocupa la literatura argentina anterior aludida en él –como veremos en el caso de la gauchesca– y el matiz ideológico que se le imprime.

En segundo lugar, creemos que un texto posee distintas dimensiones que no se contraponen entre sí, pero que permiten diversas perspectivas para abordarlo. En otras palabras, tomando un mismo texto, podemos examinarlo en relación con su cultura local o vincularlo con obras universales y obtener resultados diferentes pero complementarios. El cambio de óptica no es más que un cambio de instrumento metodológico que enriquece toda investigación de un texto. Una obra argentina puede dialogar con su tradición nacional, con asuntos hispanoamericanos y con temas de carácter universal, como es el

¹⁶ En palabras de Even-Zohar: «The ideology of an official culture as the only acceptable one in a given society has resulted in massive cultural compulsion affecting whole nations through a centralized educational system and making it impossible even for students of culture to observe and appreciate the role of the dynamic tensions which operate within the culture for its efficient maintent» (1990: 16).

¹⁷ Ďurišín: «Research, however, brings out the question of how to define relationships, the concrete links between the national literary –the individual and the interliterary–and the general. This problem and the answer to it is the sine qua non of a modern conception of literary history» (1989: 13).

¹⁸ Como explican Domínguez, Saussy y Villanueva en la introducción a *Lo que Borges enseñó a Cervantes*, los textos que no han sido asimilados por la tradición nacional difícilmente puedan traspasar a un orden universal –o fase interliteraria, como ellos la denominan–, quedando marginados de la literatura mundial (2016: 74).

caso de *Adán*. Analizar el ideologema de civilización y barbarie¹⁹ equivale a confrontarlo con textos y discursos de su país: *El Facundo*, *El matadero*, *Martín Fierro*, etc., mientras que, desde una mirada hispanoamericana, lo cotejaríamos con otros discursos homólogos que sean pertinentes a nivel continental, como el arielismo.

María Teresa Gramuglio apunta que es necesaria una perspectiva localista de la literatura para dilucidar las siguientes cuestiones:

Se trataría de ver cómo la problemática nacionalista orienta también las elecciones estéticas y formales; cómo incide en las carreras y los proyectos literarios, en la construcción de las imágenes del escritor y de las subjetividades, en las concepciones de la función literaria, en los géneros, en las poéticas y en los lenguajes adoptados o descartados; cómo trabaja con el sistema de valores los tópicos, las retóricas y las figuraciones: la representación de los héroes y las heroínas, de los espacios físicos y sociales, de la ciudad y del campo (2013: 83).

Y, a su vez, la autora propone el análisis contrastivo de las distintas corrientes nacionalistas para comprobar si emplean estrategias similares o distantes y asimismo comparar con los procedimientos de escritores no nacionalistas. Consideramos prioritario entonces definir el espacio de un texto literario dentro de su propia cultura para poder, a continuación, contrastarlo con el proceso supranacional. Sobre todo, si estamos ante una novela donde lo nacional adquiere una función similar a las ficciones fundacionales hispanoamericanas del siglo XIX acuñadas por Doris Sommer (1993): obras que dialogan, dependen y enriquecen la historia de su país. *Amalia*, por ejemplo, tiene como fin «aunar el destino nacional con la pasión personal»²⁰ (1993: 44). En términos de Casanova, son textos heterónomos pues proyectan las convenciones nacionalistas, marginando las novedades estéticas (2001: 362). El romanticismo hispanoamericano surge a la par de las jóvenes naciones que deben justificar su distancia geográfica y cultural respecto de Europa y del resto del continente. Probarse a sí mismos y al mundo que son una nación es un fin que determina su política y cultura. Por ello, en el terreno

¹⁹ Tomamos un ejemplo del estudio de *El realismo maravilloso* (1983) donde Irlemar Chiampi enumera los distintos ideogramas que subyacen al discurso literario latinoamericano: lo maravilloso, las dicotomías civilización y barbarie, europeísmo frente a indigenismo, etc.

²⁰ Para Alejandra Laera no se aplicaría la tesis de Doris Sommer en Argentina donde esa voluntad colectiva de escribir novelas con el fin de darle cohesión a la tradición nacional no se veía hasta la década de 1880, cuando publican Cambaceres y Eduardo Gutiérrez. En este sentido, *Amalia* sería un texto aislado. A finales del siglo XIX, sigue Laera, se publican «ficciones liminares», denominación que alude a su interés, no de reivindicar la identidad nacional sino de ponerla en crisis: «La novela ya no es (...) el equivalente alegórico y totalizador de la nación y sus identidades, sino que opera sobre los restos y los huecos que el Estado modernizador de los años ochenta practica en la reconfiguración de lo nacional» (2004: 25).

artístico decimonónico, la asociación espacio, identidad y tradición es indisoluble, y examinar el tratamiento de uno conlleva siempre abordar los otros dos. Tal asociación ha sido creada por intelectuales y artistas del siglo XIX mediante una serie de ficciones orientadoras que cristalizan en el imaginario colectivo del pueblo y se asumen como verdades indiscutibles. El término, acuñado por Nicolás Shumway (1991) en relación con la historia argentina, puede aplicarse a todo el continente, aunque cada país elabora las suyas propias. La expresión alude a tópicos y/o convenciones que representarían una nación determinada; son ideas inventadas pero naturalizadas mediante un proceso de culturización de un colectivo. El arte decimonónico crea ficciones que orientan la nacionalización de un espacio y sirven como base de una identidad concreta.

El siglo XX hereda inevitablemente tales ficciones aunque se inicia, como explica Casanova, una búsqueda por la autonomía respecto a lo nacional; surge así una segunda generación –entre quienes ella incluye a Joyce–, es decir, obras que alcanzan una autonomía de los criterios nacionalistas. Aunque Casanova considere que en Hispanoamérica tal autonomía se inicia en el Boom, el proceso habría sido ya puesto en marcha a partir de la narrativa de Borges. ¿Qué ocurre entonces con *Adán*? Consiste en una novela en tránsito pues, si bien proyecta la hegemonía nacionalista en consonancia a su período de publicación, su experimentación formal le otorga una autonomía que ni sus primeros detractores ni los propios peronistas tuvieron en valor. Quizá, se podría sustituir el adjetivo de «fundacional» por el de «refundacional», término que abarcaría obras publicadas tras el umbral que supuso el Centenario y que responden al cometido de reivindicar lo nacional. Marechal retomaría dicha vertiente filtrándola por la vía de la experimentación vanguardista.

Cabría aclarar, en este sentido, que no siempre las fronteras nacionales coinciden con los límites del campo literario, y menos aún en el caso argentino, donde el proceso de emancipación y de reivindicación de la cultural nacional se lleva a cabo desde y para Buenos Aires. A partir de la independencia, toda alusión a la identidad o tradición nacional hace referencia en realidad a la capital, porque incluso cuando se alude a la pampa ese espacio estará filtrado por la mirada del ciudadano porteño. En el siglo XX, lejos de atenuarse, esa tendencia inconsciente se acentúa, y la vanguardia argentina reduce su interés estético a la capital, lo que continúa vigente años después –sirva el título de nuestra novela como ejemplo–. Por tanto, debemos concluir que el campo cultural nacionalista de la primera mitad del siglo pasado se restringe a Buenos Aires.

En definitiva, como explica Piglia, la literatura nacional es un modo determinado de leer una tradición, ajena o extranjera (2016: 67). Es decir, no consiste en la inserción de elementos regionales, sino en la manera en que un artista se apropia de estrategias o convenciones de su propia cultura o foránea. En otras palabras, tanto Joyce como Marechal toman la tradición clásica de la *Odisea* pero la perspectiva de una y otra novela está determinada por el distinto origen de ambos: la cultura irlandesa condiciona la escritura del *Ulises* y lo hace dialogar de un modo concreto con la obra homérica. El proceder de Marechal, cercano al de Joyce, se aleja de él al escribir durante los años treinta desde Argentina. Marechal, entonces, haría uso de la tradición extranjera concibiéndola como algo propio, no como algo extraño o ajeno, lo que implica borrar la falaz antítesis entre lo local y universal; así lo explica él mismo en 1957 en una carta dirigida a Atilio Dell’Oro Maiani: «Un pueblo solo trasciende a los otros en aquellos valores suyos que son universales o susceptibles a ser universalizados. Todo localismo en sí (...) no logra trascender a la comprensión de los otros» (1998g: 322-323). Pero cabe aclarar que la visión localista de nuestro trabajo no está supeditada a una intención nacionalista ni a reforzar una tradición, sino planteada para observar el diálogo y las transformaciones de la historia literaria nacional. En este sentido, son apropiadas las propuestas metodológicas que Laverde Ospina sugiere para el estudio de la literatura colombiana, aplicables a toda literatura nacional:

...la reescritura de una historia de la literatura colombiana, ya no dirigida a la construcción de unos mitos fundacionales que sustenten una nacionalidad a partir del genio de nuestros hombres de letras o de la presentación (...) de las obras canónicas, sino (...) que posibilite la aproximación a la descripción de «configuraciones discursivas» a partir de las cuales sea posible establecer sistemas y subsistemas literarios que efectivamente componen el sistema literario colombiano en el contexto del sistema literario continental (2009: 48-49).

En otros términos, el acercamiento a la literatura nacional no debe servir para reafirmarla, sino para revisar y juzgar los criterios por los cuales un texto ocupa un espacio concreto en su campo literario: razones estéticas, circunstancias políticas o cuestiones ideológicas intervienen en el proceso de canonización o marginación de toda obra artística. La delimitación nacional ha determinado —y determina aún hoy— la producción literaria y su lectura, así como la recepción de la literatura extranjera, un enfoque que comenzaría a ponerse en cuestión durante el siglo XX. Y, aunque concibamos superficiales y arbitrarios los límites nacionalistas, estos no pueden ser

negados mientras existan. El objetivo del estudio de la literatura desde tal perspectiva ha de sacar a la superficie las numerosas configuraciones discursivas del texto, esto es, aquellos elementos que conectan lo literario con lo extraliterario para dilucidar si los asuntos tratados poseen un valor estético significativo y por qué. Dichas configuraciones se traducen de múltiples maneras según el espacio y el período en que cristalizan, por lo que únicamente cobran significación dentro de un ámbito espacial específico, que se resiste a ser extrapolado a uno ajeno.

La pregunta que surge es: ¿estamos haciendo literatura comparada? Aunque algunos críticos dirían que sí (Schmeling, 1984), nos decantamos por una doble respuesta: o toda investigación sobre literatura es hacer literatura comparada –resulta prácticamente imposible no relacionar un texto con otro–, o argumentamos que la literatura comparada es válida solo entre obras alejadas en tiempo y espacio. El fin del presente trabajo no consiste en comparar sino en justificar, desde el nivel textual, el espacio de *Adán Buenosayres* dentro del campo literario argentino, confrontándolo con otros textos y discursos cuando sea necesario. En este sentido, la elección de la obra marechaliana se justifica al ser un ejemplo paradigmático de la definición de novela propuesta por Balzac como «historia privada de las naciones», ya que el mismo autor reconoce la presencia de la realidad argentina en el texto:

Los elementos que utilizo tanto en el movimiento de expansión del personaje como en el movimiento de concentración están hechos con elementos argentinos, con tipos argentinos y sobre todo con un nombre argentino que es el del personaje que lo realiza ([entrevista con Emmanuel Carballo], 1965b: [s.p.]).

Adán Buenosayres entronca con el «nacionalismo cultural argentino» que Fernando Degiovanni define como

...una batalla por los textos de la patria en cuyo prolongado desarrollo estuvieron implicadas políticas de Estado e intervenciones de mercado, discursos de saber y formas de constitución de capital cultural, modelos de gobernabilidad y estrategias de construcción del sujeto (2007: 331).

Para establecer una tradición cultural es necesaria una selección de textos, un criterio que pretende distinguir cuáles son adecuados para fijar las ficciones que orienten y fundamenten la nación. La sociocrítica es, a nuestro modo de ver, un método adecuado para aproximarnos a aquellas obras que participan en esa batalla por los textos señalada por Degiovanni, debido a que las formaciones ideológicas y los discursos que subyacen a las mismas son fundamentales en su análisis. No negamos que la sociocrítica no sea una

perspectiva apropiada para examinar textos de otra naturaleza pero creemos que es imprescindible para obras donde lo nacional es central.

1.3. El paradigma sociocrítico en Adán Buenosayres: la dualidad vanguardia y nacionalismo hispano-católico

Jitrik ha acuñado la expresión de lo «antidialéctico del pensamiento argentino» para aludir a la dificultad por integrar antítesis entre lo rural y urbanidad, universal y local, representatividad y legitimidad, literatura oficial y marginal, cultura popular y dominante (Jitrik, 1965: 44). Ese prejuicio condiciona el acercamiento crítico a la literatura nacional, leída siempre desde binomios tradicionales, aun cuando ya han sido superados en los textos. En *Adán* convergen cruces entre lo universal y lo local, y/o entre lo tradicional y lo moderno. Pero, en definitiva, ¿qué obra artística del XX carece de tales fusiones? El siglo XX hereda del anterior la pulsión nacionalista pero también el impulso por la universalización de la vanguardia; y recibe, asimismo, la dialéctica de aceptación/rechazo de la tradición iniciada por los románticos. Son nociones que han servido para calificar textos de diversa naturaleza, de distintas épocas y culturas, un uso que, en definitiva, termina por vaciarlas de contenido. Además, valorar una obra por su universalidad significa partir de un prejuicio romántico que obvia las fronteras nacionales, como si fueran límites naturales y atemporales. En otras palabras, se parte de una ley implícita que considera que lo nacional es un estado inherente a toda obra de arte y que trascender sus márgenes otorga valor a la misma. Por ello, creemos que la particularidad del texto marechaliano no reside en las fusiones mencionadas, ya apuntadas por la crítica²¹ y destacadas por el propio Marechal. Por ejemplo, en «La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial» (1998b) el escritor afirma que el arte tiene una pulsión natural hacia lo universal, y por tanto «...se logra íntegramente cuando

²¹ Algunos ejemplos son: «Argentino y universal» de Berenguer Carisomo (*Clarín*, 1980); «Desmesurado *Adán Buenosayres*» de Ángel Núñez (1997); «Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal» de Pedro Luis Barcia (2000); «Leopoldo Marechal: una versión suburbana de los clásicos» (Marcela Croce, 2000-2001); y «Leopoldo Marechal: entre el clero secular y la militancia justicialista» de Guillermina Georgieff (2011). Por su parte, Mario Casalla propone la expresión «universal situado» para aludir a la fusión de localismo y universalidad, en «La Estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de Apropiación Nacional de la Cultura Universal». Entre los últimos estudios sobre Marechal, Hammerschmidt alude a la ultramodernidad del escritor para referirse a su tendencia oscilante entre tradición y modernidad –en «La ultramodernidad de Leopoldo Marechal» (2018)–, y el propio título del *dossier* de *Celehis* se denomina «Marechal, nacional y ecuménico» (2019).

(...) se ahonda en lo autóctono y se trasciende en lo universal»²² (1998b: 145). Como intentaremos sostener en el presente estudio, la producción marechaliana es plenamente nacionalista teniendo en cuenta que todo nacionalismo se basa en un discurso ambivalente que oscila entre lo particular y lo universal; como apunta Peter Wade: «Nationalism is always caught between *universality* and *particularity*. It is universalist because it upholds the notion of uniform citizenship as a human right. (...) it is particularist because it always also focuses on a specific nation» (2001: 848). Si bien es cierto que Marechal hace uso de la tradición clásica –como ya señalaran Navascués (1997a), Bravo Herrera (2015a) y Martínez Pérsico (2017), entre otros– tal operación no implica una universalización de sus obras sino que se inscribe en un fenómeno general de recuperación de los clásicos por parte de intelectuales nacionalistas argentinos²³. No exenta de ello, la producción marechaliana reinterpreta las tradiciones ajenas desde una perspectiva de reivindicación nacional. El escritor puso de manifiesto en su novela el contexto que estaba viviendo: la superación de la primera vanguardia, el desarrollo de un nacionalismo hispano-católico y, luego, el proyecto político peronista. Aquí está, creemos, la fusión de opuestos en *Adán* y la tensión de la cual surge, una tensión que es nacional y universal a la vez. Es universal puesto que, como veremos, vanguardia y nacionalismo son dos cuestiones que sintetizan el pensamiento político y artístico del siglo pasado. Pero también es nacional porque Marechal las ubica en un contexto geopolítico particular: el martinfierrismo y el peronismo. Esta hipótesis ya ha sido planteada someramente por Rama cuando afirmara:

La evolución de Leopoldo Marechal, que integra las innovaciones del arte vanguardista con las lecciones del catolicismo tradicional (...) lo muestra aproximándose a la subcultura popular como obligado paso previo para la asunción del arte de *Adán Buenosayres* (1976: 282-283).

Años más tarde, Gabriel Saad insiste en la misma idea de Rama, pero desprestigiando la novela al acusar a Marechal de conservador:

En definitiva, lo que nos cuenta *Adán Buenosayres* es una curiosa alianza entre, por un lado, formas literarias de vanguardia, la justa reivindicación de la cultura y

²² Paradójicamente, en ese mismo artículo, Marechal reconoce como un elogio las palabras de Gerardo Diego acerca de su texto «A un domador de caballos», para quien el poema marechaliano «solo podía ser escrito por un argentino» (1998b: 146).

²³ Partiremos del estudio de Mariano Sverdloff: «La tradición clásica y el nacionalismo argentino: un caso de transferencia cultural» (2017). Bravo Herrera (2015a), en concreto, llevó a cabo una vinculación entre el discurso épico y el nacionalismo en la obra de Marechal, incluido el *Adán*.

el habla populares, y por otro, el mayor desprecio por la vida republicana (...) y toda verdadera tentativa de cambio social (1989: 248).

No obstante, ambos se limitan a mencionar ligeramente esa fusión de opuestos que queremos subrayar y desarrollar en la presente tesis, convergencia que consideramos la singularidad más novedosa de *Adán* –ausente en el resto de la producción de Marechal–. Nuestra hipótesis es que en la novela se entrecruzan dos ideosemas que son, a priori, contradictorios. La vanguardia, en su acepción general, como pensamiento del siglo XX que sienta sus bases en la contraposición a todos los órdenes de la sociedad: político y económico –contra la burguesía, la división de clases y el mercado–; y estético –contra la Institución Arte, como ya explicara Bürger–. Y el nacionalismo, cimentado en el mito romántico que liga identidad y espacio, cuya continuidad en el siglo XX tiene múltiples interpretaciones y manifestaciones. Una de ellas es el peronismo, doctrina a la cual se adhiere nuestro autor y que condiciona gran parte de su producción narrativa. Ambos polos se entrelazan en forma y contenido en *Adán*: la vanguardia se hace patente en su desarticulación estructural, lingüística y formal, y en la parodia, que responde al afán desmitificador del pensamiento de vanguardia. El nacionalismo, por su parte, se proyecta formalmente a través del discurso mítico, al tiempo que la novela presenta reflexiones acerca de la tradición, la nación, el concepto de «pueblo», etc., en consonancia con postulados de la doctrina peronista. Si bien Marechal escribe la novela, según su propia dedicatoria, para recordar un movimiento de su juventud, a su vez, juzga críticamente el pensamiento de vanguardia y, asimismo, refracta literariamente el trasfondo de la doctrina peronista, sin hacer alusión ni apología directa a la misma. Para defender dicha hipótesis, nos serviremos de la sociocrítica desde una perspectiva localista con el fin de concluir que su innovación reside en ser la única novela en lengua castellana donde vanguardia y nacionalismo hispano-católico confluyen armónica y simultáneamente – aclarando previamente qué acepción de cada término emplearemos–.

2) LA CANONIZACIÓN DIFERIDA DE *ADÁN BUENOSAYRES*

2.1. *Introducción a una sociología de la lectura*

Como explica Hayden White, todo texto literario, periodístico, político, filosófico proyecta un modo de «producción de significado», una serie de procesos socioculturales de su propia época (1992: 219). La obra de arte es un punto de intersección determinado por unas coordenadas socio-históricas concretas; posee, en este sentido, una relación de interdependencia con el pasado –la tradición cultural que la precede–, y con el futuro, pues se completa en su devenir. Consiste en un proceso en potencia abierto a las posibilidades que su recepción le impone, ya que el modo en que se interpreta condiciona el uso que la sociedad hace de la obra en cuestión. El arte crea preguntas que serán respondidas o, al menos, advertidas por el público receptor, lo que demuestra su trascendencia social, de ahí la pregunta de Hans-Robert Jauss:

¿No le quedará a la experiencia estética esa oportunidad, siempre confirmada, de apostrofar, frente a la experiencia histórica, la aparición de lo nuevo, de elevar a la conciencia las posibilidades que se anuncian, o incluso de dramatizar, como un nuevo comienzo o como un giro único (...), ese cambio de horizonte todavía imperceptible? (1995: 69).

Jauss sugiere que la función de la historia de la literatura debe ser responder a la cuestión propuesta por Gadamer en *Verdad y método*: «Entender un texto significa entender la pregunta» (Jauss, 2000: 218). Para entender la pregunta, se requiere la descripción del campo literario en que se inscribe desde un punto de vista diacrónico, es decir, abarcando las causas y fuentes del pasado que lo explican, así como su evolución posterior. Consiste en poner en práctica una teoría social y sistémica de la cultura, concibiendo la obra de arte como la proyección estética de configuraciones discursivas e ideológicas de una sociedad en unas coordenadas temporales determinadas. Considerada la obra como unidad de un sistema cultural, se hace imprescindible hallar sus operadores estructurales que la organizan y que guardan estrecha relación con ese sistema. El centro de atención ha de estar puesto en esa vinculación, ya que la obra puede enfrentar, desafiar o estar acorde con él. Por tanto, en nuestro análisis, cobra especial relevancia la confrontación de las configuraciones ideológicas con las tensiones culturales y políticas

de ese sistema. Toda crítica de arte debe hacer dialogar la obra con formaciones discursivas e ideológicas, pues de ese choque surgen su explicación, su interés, etc.

Siguiendo la propuesta de Walter Benjamin, para quien la historia del arte no existe como tal sino que el arte debe ser estudiado «a contrapelo»¹, el arte se concibe como recipiente de distintas temporalidades, según una concepción de la historia no lineal sino discontinua, cambiante, oscilante. Toda obra provoca «efectos retroactivos» y «causas diferidas»; con efectos retroactivos, aludimos a que toda obra permite un nuevo modo de leer la tradición y, por tanto, las obras que la preceden cambian de significado o de valor –nos referimos a la sugerencia de Jorge Luis Borges en «Kafka y sus precursores»-. Las causas diferidas serían, por tanto, lo opuesto, aquellas obras que le siguen y que explican o permiten entender a la anterior. Debido a esta particularidad de la historicidad artística, la obra de arte es una interrogación sobre una o varias cuestiones sociales que ella misma desconoce en el momento de su aparición. Por ello, Muschietti afirma que todo texto literario es una «máquina presuposicional» (1985: 153), cuyo sentido se adquiere del conjunto de presuposiciones que activa en el receptor y que conectan la obra con el mundo extratextual².

La recepción forma parte integral del contexto de la obra, de ahí la importancia de un estudio sociológico de la recepción de un texto, que establezca qué tipo de personas poseen el mismo interés y expectativas, y poder así predecir sus posibles reacciones. Un análisis del comportamiento de los lectores contribuiría, asimismo, a la reconstrucción de los códigos que los han inducido a aceptar determinadas obras como artísticas. La recepción de una obra es una parte fundamental de la comunicación literaria, ya que pone de manifiesto el modo en que la misma será leída por las «interpretative communities»³, es decir, aquellas comunidades que comparten estrategias interpretativas y el mismo «horizonte transubjetivo» que condiciona el modo de analizarla (Jauss, 2000: 165). Consiste en una noción dinámica que se transforma diacrónicamente, creando distintos campos de lectura. Un «campo de lectura» se configura en un período y espacio

¹ Didi-Huberman: «Las obras de arte, dice Benjamin, tienen una historicidad específica. (...) Se despliegan multiplicadamente en un “modo intensivo” (...) que, entre las obras, hace brotar conexiones que son atemporales» (2011: 140).

² Muschietti: «En el terreno literario, el conjunto de presuposiciones abarca un conocimiento o saber general acerca del mundo, el contexto situacional de emisión, el contexto-universo del discurso y las instituciones literarias. (...) la información que todo texto transmite y recoge acerca de los hechos semiótico-literarios: patrones de género, estilo, retórica, así como su relación con otros textos» (1985: 153-154).

³ Término acuñado por Stanley Fish en *The Authority of Interpretative Communities* (1980).

determinado a partir de las circunstancias políticas, económicas, socio-históricas, etc. que condicionan el modo de leer:

Esa modelización (...) no deja de ser puro proyecto y se va sucediendo a lo largo de la vida-obra del autor en cuestión y de ella depende –nada menos– su «resistencia»: la capacidad de sostener, en simultáneo, pluralidad de sentidos; de prefigurar prácticas, percepciones, realidades (Néspolo, 2008: 101).

El fin del presente capítulo es examinar las comunidades que interpretaron *Adán Buenosayres* y los campos de lectura que se sucedieron a lo largo de la evolución de su recepción. Tal análisis refleja cómo obra y autor repercuten en la sociedad e influyen en otros escritores coetáneos y posteriores; y establece la consideración de un texto dentro del canon literario, lo que determina sus posibles estudios críticos y sus posibles ediciones futuras. Como apunta Jauss, la recepción de un texto señala la distancia estética que existe entre las expectativas del público y la obra⁴, manifiesta según las reacciones del primero. Su acogida o rechazo está determinada por la ideología del público –algo que, como veremos, es extremadamente relevante en el caso de *Adán*–. Dicha distancia coloca la obra en una categoría específica cuya función varía entre el puro entretenimiento o la degustación de un lector más culto (Jauss, 2000: 167). Asimismo pone de manifiesto la oposición entre su valor estético y su carácter histórico, que no siempre aparecen ligados (*Id.*: 159). Así, por ejemplo, una obra puede poseer valor histórico debido a su alcance político o ideológico, pero carecer de una renovación estética del mismo alcance. Lo estético se mide en función de los textos precedentes y coetáneos que rodean a la obra en cuestión, mientras que lo histórico está condicionado por su contexto político así como de la comprensión o incomprensión de sus primeros lectores.

A partir de lo expuesto, el presente capítulo es un intento por explicar la distancia entre el espacio de enunciación de la novela y sus lecturas posteriores, siguiendo el método propuesto por Muschietti: definir la actualización de contenido entre la emisión de la obra y sus interpretaciones, y responder los siguientes interrogantes: «¿Cómo se relaciona esa lectura con la prevista y diseñada en la misma estrategia textual? ¿Qué conexiones operan entre obra y contexto, entre programa textual y autor empírico?» (1985: 153). El análisis de la recepción de un texto debe dilucidar su actualización de

⁴ Jauss: «Denominamos “distancia estética” a la existencia entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un cambio de horizonte. (...) entonces esa distancia estética se puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica» (2000: 166).

sentido operada por las numerosas lecturas y condicionada por las «pragmáticas de producción, emisión y recepción» (1985: 154). De ahí que nos decantemos por emplear la expresión «distancia de lectura» entre texto y lector, una distancia de tiempo o espacio o ambos, que puede generar lecturas contrarias al proyecto creador, ya sea a favor o en detrimento de su valoración. Las interpretaciones posteriores que provoca la distancia serían esa «valoración ideológica» que Muschietti examinó en el caso de *En la masmédula* (1954) de Girondo.

Como explica Casanova, la bolsa del mercado de los valores literarios baja, sube, evoluciona, retrocede; es decir se transforma, no necesariamente de manera lineal, sino que suele ser un cambio oscilante de valoraciones positivas y negativas intermitentes. Tal fluctuación responde a razones estéticas, políticas, ideológicas, históricas, sociales, etc. Para la autora, es crucial la situación de autonomía/dependencia del texto respecto a su contexto sociohistórico, que, a partir de la modernidad, no puede ser otro que el espacio de lo nacional, de ahí que debamos ubicar a todo escritor, primero, en su ámbito nacional. Para que un escritor gane un espacio central en la República Mundial de las Letras, es decir, en el canon internacional, debe ganar primero una centralidad en su propio terreno nacional, pero sin caer en un lenguaje y temática al servicio de los intereses patrióticos, pues esa dependencia nacionalista impedirá el acceso al espacio literario mundial. El modo de lograrlo es alcanzar el mayor grado de capital cultural y simbólico en su país, esto es, una autonomía suficiente respecto a su contexto local que permita su acceso al ámbito internacional: «El imperativo categórico de la autonomía es la oposición declarada al principio del nacionalismo literario, o sea, la lucha contra la intrusión política en el universo literario» (Casanova, 2001: 121). En este sentido, autores como Joyce se ganan ese lugar en la República Mundial de las letras porque, sin desdeñar las estrategias nacionales ya establecidas, las trascienden, alejándose de ese modelo patriótico, y «van a referirse a las leyes literarias internacionales y autónomas para conferir una existencia nacional a un tipo distinto de literatura y capital literario» (2001: 418). Pero la autonomía de un texto no depende únicamente de sus estrategias textuales –léxico, temática, referencias culturales, etc.– sino, más bien, está determinada por las lecturas ajenas. Como veremos, esta cuestión es crucial en el caso que nos ocupa debido a la vinculación de Marechal al peronismo y las alusiones nacionalistas en *Adán Buenosayres*.

Con el fin de entender la distancia de lectura de la novela, seguiremos la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (1978) filtrada por la propuesta metodológica de Casanova. La teoría del primero se basa en una visión dual de la esfera literaria que

distingue entre centro y periferia. Las obras literarias se trasladan dinámica y continuamente entre uno y otra, de manera diacrónica, en un movimiento subordinado a la recepción y lecturas que se hagan de las mismas. Según esta teoría, la literatura es una estructura abierta, múltiple y heterogénea. Todo polisistema se constituye de elementos que se desplazan continuamente entre su centro y la periferia, una circulación de transferencia que da como resultado la canonicidad de aquellos que se instalan en el centro del sistema en un período y espacio concretos. Dicho proceso es dinámico, pues las obras literarias oscilan constantemente entre el centro y la periferia, y nunca se instalan de manera fija en uno u otro. Así, la canonicidad podría definirse como la relación de una obra literaria con el centro del polisistema. En este sentido, la parodia sería determinante en el polisistema en cuanto género que, al reexaminar el pasado, sitúa o reubica un determinado texto en relación con el centro, canonizándolo o rebajando su valor dentro del canon. Por ello Piglia afirma que la parodia surge de la mano de un cambio de función en la sociedad⁵ (1990b: 124), pero ¿en qué consiste dicha transformación? La parodia es efectiva cuando señala una convención que, al ser cuestionada, pierde su legitimidad, caduca y pierde sentido a favor de la nueva forma literaria que surge de esa parodia.

Todo género literario crea un tipo de lector mediante la codificación de determinadas formas y/o temas. El ejemplo más ilustrativo de ese proceso de codificación lo encontramos en «El cuento policial» (1979), donde Borges propone la posibilidad de leer el *Quijote* como una novela policial. Cuando dichos códigos son reconocibles y devienen convenciones pueden dar lugar a la parodia. O viceversa: la parodia hace perceptible la caducidad de los mismos –por ejemplo, el *Quijote* pone en evidencia que los libros de caballería habían llegado a su fin–. Por tanto, la parodia no depende únicamente de la intención original sino también del lector, de su capacidad de identificar el objeto parodiado. El cauce más adecuado para alcanzar la parodia es la distancia entre la instancia narrativa y aquello que se narra. Las referencias en clave humorística, que solo cobran sentido para un grupo determinado de lectores, se pierden o se desestiman, pues el modo en que se lean condiciona su exégesis final. En definitiva, la recepción de toda obra paródica es fluctuante pues se subordina a que la sociedad juzgue acertadamente su afán satírico, pero a lo largo de la historia los criterios o códigos estéticos evolucionan.

⁵ Siguiendo los postulados de Iuri Tinianov quien indica cómo la función de un texto en relación con su contexto determina y explica su forma y viceversa: la forma o el estilo de una obra literaria justificaría el lugar del mismo en la sociedad en que se originó.

En términos de Cros, toda parodia deconstruye el espacio virtual en que se inserta para proponer nuevas alternativas y valores culturales (2009: 100).

La recepción es uno de los factores que determinan la figura o imagen de escritor que cristaliza en la sociedad. Gramuglio, al analizar las imágenes que se configuraron en torno a Gálvez y Arlt a partir de su obra y su recepción, define la figura de escritor como aquellas «proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras» del autor (1992: 37). La imagen de un artista se constituye a partir de cuestiones intratextuales, es decir, a lo largo de su producción ficcional, ensayística, paratextual, etc.; y extratextuales, esto es, la recepción de su obra o las manifestaciones acerca de aspectos personales, ideológicos, políticos, que se plasman en medios de comunicación. De esta manera, la figura de escritor condiciona el lugar del autor en la literatura o, como explica Gramuglio, en relación con su tradición cultural, a sus artistas coetáneos o los que vendrán tras él; y, simultáneamente, determina su espacio en la sociedad, debido a la dependencia del campo literario con otros campos –intelectual, político, periodístico, cultural, etc.– (1992: 38). La conjunción de ambos espacios pone al descubierto una ideología literaria que subyace al escritor y su obra; asimismo, el autor deviene una unidad discursiva formal e ideológica que se instituye en la sociedad, condicionando el modo de acercamiento a su producción literaria.

Como veremos a continuación, la evolución de la recepción del *Adán* dio como resultado la imagen de un Marechal marginado y en soledad. Su condición de artista aislado surge, por un lado, de las primeras reprobaciones hacia él y su producción novelística, pero también de las declaraciones posteriores de él mismo, que configuran su autofiguración. Así, en «Claves», se dirige a Prieto en estos términos: «Amigo Prieto (...) desconfíe usted de un poeta en soledad cuando abre la espita de su mutismo ante un oyente que se le ha puesto en órbita» (1997: 868). También, en un testimonio recogido por Rosbaco en *Mi vida con Leopoldo Marechal*, leemos: «En nuestra isla de la calle Rivadavia y sin apremios, me dediqué a la lectura y sobre todo a la relectura, a la meditación y a la composición literaria» (Rosbaco, 1973: 48). Así, a pesar de su abundante producción literaria, la figura de autor de Marechal se ve únicamente forjada por *Adán Buenosayres*, novela que monopoliza su imagen, ocultando el resto de su producción. En otras palabras, las primeras lecturas negativas hacia *Adán* condicionaron el horizonte de expectativas de sus lectores posteriores y su imagen de poeta depuesto ha impulsado la necesidad de rescatarlo de una marginación que resulta ineludible cuando se alude a la figura de Marechal.

2.2. Leopoldo Marechal, poeta laureado

Durante los años veinte, período en que Marechal cultiva el género de la poesía⁶, la acogida de *Días como flechas* (1926) resulta especialmente positiva⁷. Cabe destacar, en primer lugar, la valoración del mismo Borges en la reseña publicada en *Martín Fierro* (36, 1926) y la felicitación epistolar que envía a su autor (sin fecha): «Tu libro, tan hurafío a mis preconcepciones, teorías y otras intencionadas pretenciosas de mi criterio, me ha entusiasmado. (...) ¡qué besos atropelladores y dichosos de atropellar! ¡Qué aventura para la sentada poesía argentina!»⁸ (Espejo, 2005: 8). Como señala Zonana (2003), el lenguaje de *Días como flechas* sorprende entre los lectores⁹, y su novedad estilística se pone de manifiesto en las censuras de los críticos más tradicionales como M. López Palmero, quien defiende el clasicismo de *Los aguiluchos* (1922):

Leopoldo Marechal debe estar renegando actualmente de un libro publicado por él hace algunos años. *Los aguiluchos* es un libro de poemas donde alientan la grandilocuencia, la amplitud, la presunción, el socialismo sentimental, (...) ¿Era eso un camino? Si no lo era lo parecía mucho. Y no de los peores (Zonana, 2003: 191).

Por su parte, Francisco Luis Bernárdez elogia enormemente la producción marechaliana comenzando por *Días como flechas* pero centrándose también en la narrativa que comienza a florecer en el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939):

⁶ Marechal se inicia en el terreno de la poesía con el poemario modernista *Los Aguiluchos* (1922), para transitar luego el camino de la vanguardia con *Días como flechas*. Una vuelta a formas y temas tradicionales se opera en *Odas para el hombre y la mujer* (1929), línea que continúa en la década siguiente con *Laberinto de amor* (1936), *Cinco poemas australes* (1937), *El centauro* y *Sonetos a Sophia y otros poemas* (ambos de 1940), con el añadido del ensayo *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939). Tras su paréntesis narrativo, su retorno a la poesía es en los sesenta con *La alegropeya* (1962), *Heptamerón* y *Poema de Robot* (ambos de 1966). Esos mismos años desarrolla su actividad como dramaturgo con obras que recuperan motivos clásicos: *Antígona Vélez* (1965), *Las tres caras de Venus* (1966) y *La batalla de José Luna* (1970). Finalmente, en el drama póstumo *Don Juan* (1978), actualiza el mito de Zorrilla.

⁷ Aunque con menor resonancia, debido al clasicismo de su estilo, *Los Aguiluchos* tuvo también una buena recepción por parte de Rafael de Diego (*Nosotros*, XVII, 1923).

⁸ En 1929 Borges vuelve a halagar la poesía marechaliana, pues incluye al escritor entre los poetas argentinos que lee, en una encuesta de la revista *La Literatura Argentina* (junio, 1929): «...los poetas Nicolás Olivari, Mastronardi, Bernárdez, Norah Lange y Marechal» (Borré 33).

⁹ Zonana: «Así, por ejemplo, el comentarista anónimo de *La Nación* señala: “(...) este libro muestra, llevadas a su más alto grado, las modalidades peculiares de la nueva escuela: ausencia absoluta de rima y de formas regulares y el culto de la metáfora como elemento substancial de la poesía” (...). Este modo de evaluación es compartido por Evar Méndez, quien en su presentación de los poetas nuevos de *Síntesis*, califica al volumen como “la obra más nueva y de hoy de nuestra joven poesía”» (2003: 190).

La prosa de Marechal, que ya ofrece la redondez y la firmeza de lo que está maduro, se caracteriza ante todo por la unidad de su pensamiento poético, que gira siempre en torno al misterio de las formas creadas en su relación secreta con la finalidad divina del hombre. (...) [*Descenso y ascenso*] es un regalo que nuestras letras nunca agradecerán bastante a este gran poeta y gran cristiano que se llama Leopoldo Marechal (1939: 48-49).

Tras el indudable éxito de *Días como flechas*, Marechal publica cinco poemarios más: *Odas para el hombre y la mujer* (1929), *Laberinto de amor*¹⁰ (1936), *Cinco poemas australes* (1937), *El centauro*¹¹ y *Sonetos a Sophia* (ambos de 1940)¹². En «La generación de poetas del periódico *Martín Fierro*» (*Contrapunto*, 1945), Evar Méndez pasa revista a los antiguos miembros del martinfierrismo y alude concretamente a la obra lírica del escritor quien, en su opinión, «da un salto récord desde sus primigenios *Aguiluchos lugonianos* hasta (...) *Días como flechas*» (2018: 73). Un año más tarde, Gorosito Heredia dedica un extenso artículo en *Criterio* (963, 1946) donde pondera toda la producción poética marechaliana publicada hasta la fecha.

Desde Madrid, en 1948, José Alonso Gamo publica en el número 4 de *Cuadernos hispanoamericanos* una reseña sobre el lenguaje poético de Marechal –en «Caballos de la pampa en la poesía de Marechal»-. Ese mismo año, Gerardo Diego publica «Saludo a Marechal» -en *La tarde de Madrid* (1948)– destacando sobre todo el valor de *Días como flechas* y *Sonetos a Sophia*-. El interés de su poesía traspasa, además, las fronteras idiomáticas, como demuestra la inclusión de sus poemas traducidos al italiano en *Antología di poeti argentini* de Alfonso Depascale (1949), junto a textos de Francisco Luis Bernárdez, González Carbalho y Enrique Lavié.

2.3. Adán Buenosayres, una «desdichada parodia»

En 1966, Marechal publica «Claves de *Adán Buenosayres*», texto dirigido a Adolfo Prieto, para aclarar ciertos aspectos estructurales y temáticos de la novela, una necesidad que pone al descubierto su hermetismo y dificultad de lectura. En el escrito

10 Según Bernárdez, en dicho poemario «Marechal logra su personalidad completa (...) que representa la síntesis más justa y clara de las torturas estéticas de hoy con la serenidad fecunda de ayer y de siempre (1939: 49).

11 Roberto Arlt alaba el poemario en una carta al escritor: «Me produjo una impresión extraordinaria. La misma que recibí en Europa al entrar por primera vez en una catedral de piedra. Poéticamente, son lo más grande que tenemos en lengua castellana» (Espejo: 14).

12 También Macedonio Fernández aplaude la poética del autor en «Brindis a Marechal» (publicado en *Papeles de Recienvenido*, 1929).

destacan, sobre todo, las alusiones a la polémica que rodeó la obra: su mala recepción entre los intelectuales y escritores argentinos:

Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido; su graciosa desenvoltura se había trocado en la «solemnidad» literaria que tanto nos hiciera reír en nuestros antecesores de la pluma¹³ (1997b: 868).

La cita saca a relucir la principal problemática de una novela cuya parodia no cumple la función de su proyecto creador: servir de clausura celebratoria al período literario de vanguardia. Hubo, en su lugar, una interpretación errónea de sus intenciones que Marechal expone también en las «Claves»:

Si yo hubiera querido fustigar (...) a mis alegres conciudadanos habría concebido un infierno solemne y rabioso, a la manera de Dante (...) ¿Qué hice? Inventar un Infierno humorístico, dotado, como es visible, de todo el confort moderno. (...) Cierto es que los embarqué, junto a Adán, en aquella simbólica Nave de los Locos (...); pero no lo hice con la intención maligna de exponer o ridiculizar sus estéticas (...), sino con el objeto de pintar sus fervores, manías y gracias que lucimos todos en aquel movimiento literario (1997b: 867).

Es probable que, al escribir *Adán*, Marechal tenía en mente un receptor muy específico a quienes dedicara la novela en su primera edición: «A mis camaradas “martinfierristas”, vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia»¹⁴. Tan específico era ese público que el periodista Mario Mactas le comenta en una entrevista: «*Adán* debió esperar muchos años para ser una novela leída por muchos», a lo cual Marechal responde: «—Sí, pero en aquel tiempo los que debían leerla, lo leyeron» (1970c: 60). Así, la esperada reacción del autor se tradujo en duras apreciaciones hacia él y su texto. Cabe señalar, sin embargo, que en el «Prólogo indispensable», el propio Marechal admite que la vinculación de los personajes con figuras reales podía provocar reacciones negativas, dando muestras de que su polémica posterior no fue tan sorprendente: «podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera él mismo en alguno de ellos. En tal caso,

¹³ Los únicos que Marechal excluye son Xul Solar, Scalabrini Ortiz y Oliverio Girondo.

¹⁴ La de Marechal es uno de las escasas dedicatorias eliminadas en su edición posterior, lo que no concuerda con la definición barthesiana de «dedicatoria» como demostración de la vinculación entre autor y «persona» o «entidad» previamente acordada (2001: 113). Para un análisis más exhaustivo de un estudio filológico de *Adán* ver: Lafforgue, Jorge, «Estudio filológico preliminar».

no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias» (2013: 93).

2.3.1. El narrador depuesto de los años peronistas (1948-1955)

Luego de años de indiscutible productividad artística, el autor se traslada al terreno de la narrativa con *Adán Buenosayres*. Y, frente a la lluvia anterior de elogios, la novela genera una disparidad de reacciones¹⁵; por ello, el estudio de su recepción da muestras de las luchas internas del campo literario argentino, a partir de 1948, que se dejan ver sobre todo en la prensa. Pero antes de adentrarnos en *Adán*, cabe aclarar que la novela marechaliana no fue la única obra que sufriera un rechazo por parte de la crítica pues Muschiatti señala el caso de *En la masmédula* de Gironde, publicada en 1954, «cuya recepción se resume en el silencio que niega o el espanto de un auditorio anonadado» (2009: 132). Nélica Salvador sostiene la teoría de que Macedonio Fernández se resistiría a publicar *Museo de la Novela de la Eterna* debido a la tendencia realista que, según ella, dominaba en el campo literario: «la aceptación del público hubiera sido contradictoria y acaso de absoluta indiferencia frente a una novela aparentemente falta de conexión lógica y de secuencia narrativa» (1997: 367). Como indica Sarlo (1987), Borges y Macedonio están dilucidando cómo escribir ficción en contra del realismo costumbrista durante los años treinta, un afán que probablemente persiguiera Marechal al iniciar la escritura de su primera novela. No obstante, mientras que Borges publica *Historia universal de la infamia* en 1935 para contraponerse al realismo, la aparición de *Adán* a finales de los cuarenta no tuvo –ni podía tener– el mismo efecto contra-hegemónico debido a que el realismo ya había sido progresivamente desplazado del centro del sistema por parte del género fantástico. No podríamos, pues, atribuir esa teoría a las negativas que recibiera la novela.

Las primeras alusiones a *Adán Buenosayres* surgen de la mano del rescate del movimiento martinfierrista, olvidado durante la década del treinta¹⁶. La novela significa

¹⁵ En la primera etapa de su recepción, la mayoría de los comentarios son negativos o simplemente se elude. Por ejemplo, Pinto destaca la sensibilidad lírica de Marechal en *Breviario de literatura argentina contemporánea* (1958) sin recordar su narrativa.

¹⁶ No es casual la indiferencia hacia el movimiento de vanguardia durante la Década Infame por dos motivos interrelacionados. La agitación ideológica que se vivía centró la atención de los intelectuales en debates de índole política; a su vez, los antiguos miembros del martinfierrismo se alejan de los intereses del grupo a nivel personal, político y estético, pero siguen formando parte del eje del campo literario del país, lo que impide que sean ellos mismos una generación parricida. El paso del tiempo es indispensable en este aspecto para alcanzar una distancia crítica. Precisamente quienes no constituyen el núcleo fuerte del campo son aquellos pocos que lo reivindicaron –Córdova Iturburu, Evar Ménder, Norah Lange, etc.–. Para más detalle

un reconocimiento del martinfierrismo como experiencia estética ya caduca. Pero la despedida o clausura del martinfierrismo implicó precisamente lo contrario, su resurrección. A principios de los cuarenta, explica Greco, se inician una serie de «evocaciones y disidencias» al grupo (2017: 20); entre ellas, la primera en referir implícitamente a *Adán Buenosayres* sería un discurso leído en la SADE por Córdova Iturburu –pero firmado por Gironde– en 1949, con motivo del aniversario de la apertura de la revista *Martín Fierro*. El autor confiesa verse en la obligación de aclarar en qué consistió el grupo martinfierrista debido a que se habían hecho «falsas interpretaciones, “errores” e “involuntarias alteraciones de la verdad” por parte de antiguos colaboradores» (Gironde, 1949: 10), sin dar nombres concretos. Diego Cousido y Sebastián Hernáiz (2014), Andrea Pagni (2015) y Rose Corral (2018) no dudan en identificar a Marechal tras esa crítica, aunque él no se sintiera aludido, pues ya mencionamos anteriormente que excluye a Gironde de la lista de martinfierristas ofendidos por su novela. El rechazo de la lectura marechaliana por parte de un exmiembro del martinfierrismo confirma que, para algunos, el movimiento mantenía una legitimidad que, en los cincuenta, el grupo de Contorno se encargará de desmentir. Pero también habría que interrogarse acerca de cuál es la causa real de sentirse ofendido ante una mera broma a un movimiento en que Marechal también participara. O, dicho de otra manera, sus reacciones negativas pueden estar motivadas, no por el texto en sí, sino únicamente por el lugar de enunciación que le da origen, es decir, un exintegrante del movimiento, quien traiciona los ideales del martinfierrismo al adherirse a un partido nacionalista como el peronismo.

La literatura hispanoamericana de las décadas de los cuarenta y cincuenta funcionaba, ante todo, por esquemas nacionales antes que por la apertura continental (Sánchez, P., 2009: 51). Esa ausencia de unidad impidió, entre otros factores, el fenómeno del Boom que sí caracterizó la narrativa de los sesenta. Pero, a pesar de ello, algunos escritores hispanoamericanos buscan modernizar la narrativa, cada uno a su manera y desde su región. Con su renovación, dichos escritores son, de alguna manera, un Boom en potencia ya que sus renovaciones formales serán fundamentales para las novelas que vendrán luego pero carecen aún de la resonancia que sí provocan los escritores del Boom.

En Argentina, la supuesta apertura hacia Europa y América propugnada por *Sur* se redujo a la mera teoría, pues las categorías sobre las que se evalúa la literatura siguen siendo localistas; habrá que esperar al Boom, como ha explicado Gilman, para que la

sobre el rescate del movimiento, consultar *El periódico Martín Fierro* (2017) editado y prologado por Martín Greco.

crítica literaria asuma un rol americanista real. En los años cuarenta, el ascenso del peronismo al poder suscita el retorno a la tendencia nacionalista anterior a *Sur*, obligando a los artistas a situarse en pro o en contra de la doctrina¹⁷. A *Sur*, que representa el liberalismo ideológico, se le oponen revistas cercanas al peronismo, como *Sexto Continente* pero no alcanzan a competir con la revista de Ocampo, verdadero monopolio del campo cultural. Ello demostraría que, aunque el peronismo se impone como hegemonía y el gobierno aplicara ciertas censuras o control en las manifestaciones artísticas¹⁸, en el campo periodístico se operaba una resistencia a su doctrina –*Realidad, Imago Mundi*, entre otras (Terán, 2008: 263)–. Según Fiorucci, aunque no habría un afán estatal por sustituir los modelos culturales ya establecidos, la censura y la represión de intelectuales crecería a partir de 1950 (2006: 189), debido a la creación de la Subsecretaría de Cultura en 1948¹⁹. Progresivamente la intelectualidad, que había tenido un papel activo durante los años treinta, comienza aislarse y a dejar de intervenir sobre temas políticos desde el ascenso de Perón al poder.

Pero otros críticos poseen una perspectiva contraria en relación con la censura peronista²⁰. Cabe señalar que la crítica se encuentra escindida respecto a un tema aún en boga entre la intelectualidad argentina y resulta difícil hallar una perspectiva unívoca sobre ello. Lo que sí está claro es que los escritores antiperonistas se decantan por una narrativa opuesta al régimen mediante un lenguaje metafórico o códigos que adquieren significación política de manera indirecta, sin reducir la ficción a un manifiesto ideológico. Con este fin, toman partido por dos géneros, el fantástico y el policial, organizados en torno a sememas que aluden sutilmente al movimiento –por ejemplo, el semema de la invasión en la literatura fantástica (Avellaneda, 1983)–. En estas líneas se

¹⁷ Avellaneda ejemplifica la relación de lo literario con lo histórico-social con Rozenmacher y su generación quienes, durante los cuarenta, parten de la discusión ideológica para «...replantar objetivos político-culturales diferentes (...) y para elaborar lenguajes, significaciones, prácticas literarias diferentes que de alguna manera incluyan ese replanteo» (1983: 25).

¹⁸ Rodolfo Walsh hacía alusión al tema en una carta a Donald Yates (1957): «durante el peronismo gozaron de libertad y democracia los sectores obreros; en cambio se sintieron oprimidos la clase media, los intelectuales, los artistas, periodistas y la clase alta» (Walsh, 2007: 35-36). Las palabras de Walsh son confirmadas por Sábato en una carta inédita a Victoria Ocampo (20 de noviembre de 1956) donde el escritor recuerda su expulsión de la cátedra y el haber sufrido de prisión condicional a raíz de sus declaraciones contra las actuaciones del peronismo. (La carta se encuentra en el archivo Houghton de la Universidad de Harvard).

¹⁹ Asimismo, la propuesta de fusionar la SADE y el ADEA, peronista la segunda, contraria al régimen, la primera, se vio como un modo de control estatal y por ello fue rechazada (Fiorucci, 2011: 84).

²⁰ Guillermo Korn, por ejemplo, habla de las «zonas grises» en relación con el control que el peronismo ejercía en la cultura y, aunque admite cierto dominio por parte del movimiento, también ofrece ejemplos de escritores «ajenos» que, sin embargo, fueron reconocidos en *la Guía quincenal intelectual y artística argentina* (1947), como Borges o Martínez Estrada (Korn, 2017: 23).

encuadran la producción de Borges, Cortázar y otros autores menores como Anderson Imbert o Peyrou²¹. Pero lo significativo es que no hay un grupo de escritores que se enfrenten ideológicamente a ellos, ni que propongan una línea estética alternativa. Existe, pues, una amplia brecha entre la hegemonía política y el campo cultural, pues el peronismo careció de artistas que colmaran ese espacio, mientras que los escritores más destacados se oponían a él. En una nota anónima del diario *Dinamis* (13 de octubre de 1969), se reflexiona sobre la cultura durante dichos años, señalando el error de haberla marginado entre sus prioridades:

...como la revolución estaba empeñada en trabajos más urgentes, se descuidaron los problemas de la cultura, no se les dio la debida importancia o fueron delegados a personas que nada tenían que ver con ella. Así, todos los resortes del poder cultural (...) quedaron exclusivamente (...) en manos de la oposición. Ciertos obsecuentes (...) le hacían entender al líder que los problemas culturales no tenían importancia o que los intelectuales no eran revolucionarios sinceros ([s.p.]).

Ello generaría una literatura de baja calidad, panfletaria y sin interés estético que abogaba por los intereses de la doctrina peronista. Un ejemplo sería *Los poetas argentinos cantan al Libertador* (1950), una antología de poemas de autores peronistas carente de valor estético, donde se alaba la figura de Perón se asimila al prócer San Martín, y entre cuyos textos hallamos uno de la pluma marechaliana: «Canto de San Martín». El tema heroico del poema narra el cruce de los Andes y la muerte de San Martín. Como explica Videla de Rivero (2003), al poema lo acompañaba una partitura musical de Julio Perceval para ser cantado en el marco del Congreso de Historia Sanmartiniana (1950); por su léxico elevado y altisonante el poema se asemeja a los himnos nacionales decimonónicos. Además de la antología mencionada, entre 1946 y 1955 se publican una serie de poemarios dedicados a ensalzar la patria entre los cuales destacan obras de exmartinfierristas como *Patria del campo* de Rega Molina (1946) y *Poemas nacionales* de Francisco Luis Bernárdez (1950). A los mencionados cabe añadir las publicaciones promovidas por la editorial Peña de Eva Perón o Mundo Peronista, cuya trascendencia posterior es exigua: *Sumada llama* de María Granata (1950), *Cifra suprema* de Claudio Martínez Payva (1951), *Ritmos de la Nueva Argentina* de Miguel Tejada (1952). Algunos de estos nombres, luego olvidados, fueron recogidos en la antología *45 poemas*

²¹ Significativa es la novela de Peyrou, *El estruendo de las rosas*, publicada el mismo año que el *Adán*, pues representa el nivel ideológico antiperonista que alcanzó el género policial (Avellaneda, 1983: 44).

paleoperonistas (1997) de Fermín Chavez y Aurora Venturini, en un intento por corroborar que efectivamente existió una literatura peronista pero que se redujo a la poesía y al teatro²².

Sin embargo, no sería adecuado justificar la recepción controvertida del *Adán* únicamente debido al contexto político. Algunos autores se han basado en que la novela iba destinada a un público muy concreto –escritores argentinos de vanguardia y exmiembros de la revista *Martín Fierro*–. Entre ellos, Adolfo Prieto quien la define como «obra de consumo interno, incomprensible fuera de su país» (1997: 898), y acierta al afirmar que la parodia sin reconocimiento se anula²³. Si el texto marechaliano satiriza un movimiento artístico local, el martinfierrismo, las polémicas que proyecta la obra son debates locales que aluden a temas de tradición nacional. Si, como hemos señalado, para que la parodia tenga éxito no es necesario únicamente que los códigos sean reconocidos por el lector sino también que se perciben como blancos satirizables. A raíz de ello, podría aventurarse una primera hipótesis acerca del primer rechazo de *Adán*, que se debería al hecho de que el martinfierrismo no era ya en los años cuarenta, un movimiento en boga y su revisión, por tanto, carecía de interés. No sería arriesgado considerar que las primeras reacciones negativas responden a una situación específica del campo literario argentino, compuesto por los mismos escritores que habían formado parte del martinfierrismo, en la denominada «generación intermedia» por Roger Pla (1969): autores que continúan con los paradigmas artísticos de Boedo y Florida pero que, en las décadas de los treinta y cuarenta, comienzan a alejarse de la estética vanguardista o del realismo socialista. Tal situación indicaría que el foco de la parodia marechaliana es, aún en 1948, un movimiento que no ha sido superado ni clausurado, simplemente eludido. Aunque Pla afirma que el *Adán* abre los debates acerca del martinfierrismo, hay que esperar a los parricidas de *Contorno* para comenzar ese proceso crítico frente al movimiento. La parodia de la novela no funciona, en parte, porque se desarrolla dentro del mismo campo literario que se satiriza.

A las reacciones negativas de ciertos martinfierristas cabe añadir el mutismo de quienes no repararon en *Adán*; el ejemplo más significativo es el caso de Borges, quien

²² Para un estudio acerca del control y la censura del teatro por parte del peronismo consultar a Zayas de Lima (2014) y Osvaldo Pelletieri (2002). Por su parte, Yanina Leonardi (2012) se ha centrado en indagar acerca del teatro que respondía a los intereses del primer peronismo en «El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización».

²³ No obstante, en el elogioso artículo que Fernando del Paso dedica a la novela, el mexicano desmiente la observación de Prieto, colocándose a sí mismo como ejemplo de lector extranjero de *Adán* (1997: 25).

jamás hizo alusión directa a la novela, pero se puede percibir su rechazo indirecto en su ensañamiento contra el nacionalismo, presente en diversos ensayos y cuentos de los años cuarenta en adelante²⁴. La única referencia explícita, aislada, al nombre de Marechal se halla en el ensayo sobre la obra de Henríquez Ureña (1960). Al aludir a aquel, Borges se refiere a un poeta «de cuyo nombre no quie[re] acordarse», omitiendo así su condición de novelista²⁵.

Nuestra tesis es que la polémica recepción de *Adán* no se debe exclusivamente a causas políticas ni estéticas, sino que habría que añadir otras motivaciones de carácter discursivo²⁶. La razón se encuentra en ese intermedio donde texto y contexto pueden confundirse y, debido a ciertas críticas, puede estar disfrazada de un argumento ideológico. Consideramos más acertado que la novela de Marechal tuvo una aceptación diferida²⁷, es decir, que su contexto de recepción no equivale al de producción²⁸, pues fue necesaria una ruptura de época, un quiebre discursivo que marcan los sesenta –como señala Gilman– para que se establezca dicho contexto. Ahí descansa, entre otros rasgos, su aspecto vanguardista, el adelanto a su época. Dentro de dichas consideraciones entrarían las cuestiones genéricas de una novela publicada en un campo de lucha entre fuerzas estéticas disímiles: lo fantástico frente al realismo. Durante los cuarenta, al primero lo representarían Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, quienes reaccionan contra el realismo al sacar provecho del impacto de las vanguardistas, como señala Rama (2004: 49). En el segundo²⁹ se agruparían, de manera muy simplificadora, el realismo espiritualista de Mallea, el realismo de la «ambigüedad» de José Bianco³⁰ y el existencialista de Sábato, entre los miembros de *Sur* ajenos al nacionalismo. En los

²⁴ Sirva «El escritor argentino y la tradición» como ejemplo: «los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales» (1987: 1958).

²⁵ Borges: «Un poeta de cuyo nombre no quiero acordarme, Leopoldo Marechal, declaró polémicamente que cierta versión literal de las poesías de Verlaine era superior al texto francés, por carecer de metro y de rima» (1975: 85).

²⁶ Dicha hipótesis es complementaria a la propuesta por Hammerschmidt, quien sugiere que la razón de peso en el rechazo a la novela sería su «ultramodernidad paradójica», una escritura simultáneamente «alegórica, paródica y sacrificial» que resultara refractaria al horizonte de expectativas de los años cuarenta (2019: 87-88).

²⁷ En «El paradigma Marechal, o la recepción diferida de *Adán Buenosayres* y su reescritura en la novela argentina a partir de los años 60» (2019), Hammerschmidt ya empleó el adjetivo para aludir a la recepción de *Adán* en el Boom.

²⁸ Desde una perspectiva basada en el análisis del discurso, Verón denomina «circulación» a todos aquellos mecanismos que intervienen entre la «gramática de producción» y la de «reconocimiento», esto es, entre la elaboración y la recepción del discurso, que pone al descubierto sus «efectos de sentido» (20).

²⁹ Definir el realismo es una empresa que rebasa los límites de nuestro estudio pero conviene aclarar que nos referimos a un concepto amplio de realismo para contraponerlo a lo fantástico e incluir la narrativa de corte costumbrista así como aquellas más renovadora y/o experimental.

³⁰ Expresión empleada por Jorge Rivera en el prólogo a *Las ratas* (1981).

cincuenta, a los mencionados habría que añadir a Cortázar, Mujica Láinez y Peyrou, en lo que respecta al género fantástico, mientras que el realismo se cultiva por una gran variedad de autores y se subdivide en distintas vertientes subgenéricas, como explica Dellepiane (1967): Denevi y Peyrou practican el policial, Norah Lange y Anderson Imbert escriben un realismo lírico, Murena se decanta por una temática metafísica, Beatriz Guido se centra en conflictos de juventud y en asuntos políticos; Antonio Di Benedetto y David Viñas llevan a cabo un realismo experimental de temática histórica.

Pero también el realismo aúna la novelística al servicio de los intereses nacionalistas; la adecuación del realismo al nacionalismo no es, evidentemente, algo exclusivo del campo literario argentino, pues responde a cuestiones intrínsecas de un género que, en apariencia, imita las convenciones e idiosincrasias sociales con una inmediatez mayor que otros. Es decir, el realismo se concibe como sinónimo de costumbrismo, imitación, mimesis referencial, un género que estaría al servicio de la burguesía. Al ser un género que se desarrolla sobre todo en el siglo de los nacionalismos, el XIX, el realismo es un cauce eficaz para el establecimiento de convenciones sociales con que crear una tradición patriótica. En Argentina, la novelística de Gálvez constituye uno de los ejemplos más ilustrativos de la asimilación entre realismo y nacionalismo – rasgo que probablemente condicionaría su marginación del canon literario argentino³¹, pero asimismo habría que añadir la narrativa de Arturo Cancela quien, como Marechal, hace uso del humor y la parodia para reivindicar las tradiciones patrióticas en su novela *Historia funambulesca del profesor Landormy* (1944). Por el contrario, la obra de Roberto Arlt representaría el caso opuesto al emplear el género realista en novelas que no responden a intereses nacionalistas pero sí adquirieron un prestigio de compromiso político a partir de la relectura sartreana de *Contorno* en adelante.

No obstante, *Adán Buenosayres* no se adecua ni a la literatura peronista panfletaria, ni a las renovaciones de lo fantástico ni al realismo puramente costumbrista, sino que, como explica Bracamonte (2013), pertenece a una serie de novelas de los años cuarenta oscilantes entre el realismo y lo experimental que él denomina textos de «mimesis experimentales». Su ambigüedad genérica es resultado de su doble interés: tomar una posición política frente a la coyuntura histórica y sacar provecho de las novedades experimentales que la vanguardia había propuesto pero que se habían reducido

³¹ No obstante, como explica Navascués (2015b), Gálvez se desmarca radicalmente del peronismo a partir de 1955 como proyecta explícitamente en sus novelas *El uno y la multitud* (1955) y *Tránsito Guzmán* (1956).

al género de la poesía³². En Argentina, Macedonio Fernández sería el precursor por antonomasia de la experimentación vanguardista en narrativa cuando publica los primeros esbozos de *Museo* en el número 1 de *Libra* (1929). Como sostiene Bracamonte, tal experimentación se conjuga con el realismo en algunas novelas publicadas entre 1940 y 1960:

Pero como este tipo de mimesis resulta atípica en relación con las estéticas realista-historicistas, por un lado, y las corrientes formalistas y esteticistas por otro, *las obras emergentes de este tipo encontrarán valoraciones críticas excepcionales, o no serán tan tenidas en cuenta en su verdadera dimensión* (2012: 93) (cursiva nuestra).

Coincidimos con la conclusión del crítico pues consideramos que allí está la clave para entender el rechazo de *Adán*, es decir, en su doble valencia, realismo y vanguardia. Si, como dijimos, los escritores antiperonistas rechazan la estética realista de corte costumbrista al vincularla al nacionalismo –sobre todo Borges³³–, la intelectualidad peronista esperaría, según entendemos, obras nacionalistas que proyectaran de manera directa su doctrina. Si el destinatario concreto de la doctrina peronista es la clase trabajadora, es a ella a quien deben ir destinados los productos culturales de los intelectuales que la integran. Así, el peronismo estableció una imagen elitista de la cultura hegemónica, en manos de la oligarquía liberal y, simultáneamente, señaló a los intelectuales ajenos a su doctrina como alejados del pueblo y de la clase obrera³⁴. Para solventar la situación, rescatar a la cultura y bajarla del pedestal en que aquellos la habían anclado, el peronismo se hizo con la cultura popular y de masas como estrategia de divulgación de sus ideas. Según Fiorucci, aunque Perón abogara por una popularización de la cultura, la necesidad de capacitar a las masas no culminó en el rebajamiento de la

³² Cabe mencionar otro trabajo reciente, «Violencia, exilio, política y utopía en la literatura latinoamericana contemporánea» (2013) de Mempo Giardinelli, quien distingue entre dos tendencias narrativas atemporales que no se adecuan a una época determinada: el neorrealismo y la experimentación. El autor incluye a Marechal entre los representantes de la segunda: «De Macedonio en adelante, la Argentina tuvo en Juan Filloy a uno de sus más audaces experimentadores, como luego fueron Marechal, Cortázar y Angélica Gorodischer» (2013: 93). Agradezco a Jesús Gómez de Tejada por el dato bibliográfico.

³³ Por ello, en 1937, Borges defiende la obra de Bioy Casares en «Luis Greve, muerto» y se lamenta de la escasez de relatos fantásticos en la literatura argentina, que se cultivan sobre todo en la década siguiente. Borges señala las tendencias estéticas de aquel tiempo: el arte al servicio de la revolución o del neotomismo, el arte popular, el retorno a Góngora, etc. Por ello, habría que leer dicho artículo, publicado en *Sur* (39), como un manifiesto poético que Borges desarrolla más pormenorizadamente en el prólogo a *La invención de Morel* (1940).

³⁴ Por ejemplo, como explica Jauretche en *Los profetas del odio* (1957), existían dos Argentinas: una real, a la que pertenece la clase obrera, y la de las «formas», que englobaba a los intelectuales, quienes viven y escriben al margen de la Argentina «verdadera». Es, en definitiva, la fórmula «alpargatas contra libros» que Ghioldi actualiza durante el peronismo.

cultura hegemónica sino lo contrario: en ofrecer la posibilidad al pueblo de ascender a la misma y formar parte de ella. En el discurso peronista subyace una intención de popularización del arte realista, al que confunde con el arte de la comunicación inmediata y de convencionalismos; por ello, la ambigüedad genérica y la experimentación formal de *Adán*, que se presenta primero como un texto realista y luego ofrece acontecimientos inverosímiles o fantásticos, explicaría el rechazo de su propio gremio, que no captaría sus sutilezas y que, además, la consideraría una novela para la alta cultura³⁵. En otras palabras, resulta lógico que su nacionalismo fuera despreciado por la intelectualidad antiperonista, pero sorprende la indiferencia por parte de quienes deberían haber interpretado la obra como la máxima proyección de la nacionalidad argentina de los años cuarenta, como el mismo Marechal recuerda: «...los peronistas prácticamente ignoraron mi existencia, ponían el acento sobre los aspectos populistas de la cultura. Así, produjeron factores irritantes que había que evitar» (Hernández, 1977: 92). De hacerlo, los peronistas leerían el *Adán* como una mera parodia o juego literario que no competía a su revolución, y ello se debería a la extrañeza de su estructura y a una experimentación que el régimen no sabría o no podría valorar, pero que sí se aprecia a partir del Boom.

Conviene recordar, asimismo, que el peronismo se hizo con la cultura de masas, pues son las clases bajas, en ocasiones no letradas, su receptor general. Por ello, aunque el trasfondo de *Adán* comparte ideas esenciales de su doctrina, los intelectuales peronistas no perderían su tiempo en divulgar un libro cuyas referencias culturales y su lectura compleja lo hacen inaccesible para cierto público –recordemos aquí el fetichismo del hermetismo vanguardista señalado por Lukács, en que Marechal también cae–. Así, no basta con que la novela eleve y equipare a la subcultura dominada con la cultura hegemónica, un gesto de gran eficacia para el peronismo pero inútil si el movimiento no se percata de la innovación que ello supone. En definitiva, la indiferencia de los peronistas hacia la novela no reside en cuestiones de ideología, sino en su horizonte de expectativas creado por el mismo Perón y su reivindicación de la cultura de masas. Dicho de otro modo, la marginación de *Adán* por parte de los peronistas se vincula a la distinta relación que mantienen la cultura popular y la alta cultura con el horizonte de expectativas; así, si la primera responde positivamente a una demanda, es decir, no rompe esas expectativas,

³⁵ Debemos hacer, sin embargo, algunas contadas excepciones, que no trascendieron demasiado en el tiempo. En el número 30 de la *Guía quincenal intelectual y artística argentina* (1948) se publica una reseña de la novela, cuyo autor destaca la «substancia entrañablemente popular» y la «trasposición de la realidad externa y cotidiana», a pesar de no ser un texto realista. Al año siguiente, J. A. Martínez valora *Adán Buenosayres* por ser un texto *esencialmente cristiano* (J. A. Martínez, SC, n° 2, p. 149).

los textos que alcanzan un alto estatus en el polisistema son aquellos que generan algún tipo de fractura en el horizonte de lectura. Vemos aquí, por tanto, que una de las fracturas ideológicas de la novela se produce debido al abismo entre cultura dominante y dominada.

En los cincuenta, *Sur* convive con *Contorno*, revista fundada por David Viñas en 1953 y clausurada en 1959³⁶. En *Sur*, donde Marechal colabora esporádicamente, se da a conocer la primera crítica escrita por González Lanuza («Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», 169, 1948), y el comentario de Héctor Murena, quien le dedica unas líneas en «Martínez Estrada: la lección de los desposeídos» (204, 1951). En *Contorno*, se publican nada menos que tres artículos donde se desacredita la novela marechaliana³⁷. Sin embargo, antes de esa avalancha de críticas, Julio Cortázar ya había alzado la voz para dar su opinión en *Realidad* con «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*» (1949), pedido por encargo de Francisco Ayala, como recuerda el español en «Peripetia de un libro» (2000)³⁸. Su valoración positiva es aislada, pues Cortázar no participa de ningún debate ni se enfrenta a los detractores de la novela, cuyas críticas son más numerosas, como el artículo del mismo año que Rodríguez Monegal publica en *Marcha*³⁹: «*Adán Buenosayres*: una novela infernal». Frente a estos, llama la atención asimismo la ausencia de la novela en el estudio de Juan Carlos Ghiano: *Temas y aptitudes. (Lugones, Güiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernárdez, Borges, Molina) (1949)*.

En el corto período de tiempo que comprende los años 1948 y 1955, el *Adán* no pasa inadvertido para los intelectuales, como no podía ser de otra manera en un ambiente de tensiones políticas, agitaciones populares y polémicas literarias. No sorprenden las reacciones mencionadas si se tiene en cuenta que la adhesión al peronismo de Marechal lo distanció de su generación⁴⁰. Pero, además, cabe mencionar un detalle biográfico muy significativo que debió suponer un fuerte rechazo a su persona y un prejuicio negativo hacia *Adán Buenosayres* por parte de la intelectualidad anti-peronista argentina. Como es

³⁶ Sus colaboradores más frecuentes fueron: David e Ismael Viñas, Juan José Sebrelí, Noé Jitrik, Adolfo Prieto, Oscar Masotta, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Regina Gibaja, Rodolfo Kusch, Francisco Solero, Carlos Correas y Tulio Halperín Donghi (Cernadas: [3]).

³⁷ Las reseñas son las siguientes: «Los “*martinfieristas*”: su tiempo y el nuestro» (J. J. Sebrelí, 1953), «Otros tres escritores argentinos por orden cronológico» (Ismael Viñas, 1954), y «*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal» (Noé Jitrik, 1955).

³⁸ La publicación en *Realidad* no es casual, al ser una revista que aunaba colaboradores liberales, como Borges o Martínez Estrada, y otros afines al nacionalismo: Francisco Luis Bernárdez o Halperín Donghi.

³⁹ *Marcha* era una revista uruguaya liberal, con una tónica democrático-radical, pese a que se autodefinía por una autonomía intelectual, siendo la reseña de Monegal un ejemplo de ello.

⁴⁰ Aunque conviene puntualizar que, esos mismos años, Martínez Estrada también se vio relegado del campo literario, siendo de una ideología radicalmente opuesta a Marechal (Avellaneda, 1983: 138), lo que demuestra que era un período de una complejidad que no se reducía a marginar a intelectuales de uno u otro bando.

sabido, Marechal viaja a España en 1948 donde dicta una conferencia sobre San Isidoro de Sevilla y recibe la condecoración de Alfonso X el Sabio⁴¹, distinción constituida en 1939 con el fin de premiar a aquellas figuras que destacaran en materia de educación, cultura, docencia e investigación. No sería arriesgado aventurar entonces que su afinidad y contacto directo con instituciones españolas en la época del franquismo acrecentara, aún más, la antipatía entre la intelectualidad liberal y de izquierdas, a su vuelta a Argentina. El propio Marechal lo recuerda así: «Casi desde mi caída empecé a sentir el gran vacío que se fabricaba en torno a mí. Entonces Elbia⁴² y yo tomamos una decisión tan heroica como alegre: encerrarnos en nuestra casa y practicar un robinsonismo amoroso, literario y metafísico» (Hernández, 1977: 91)⁴³. Aunque, cuando en 1965 Marechal vuelve a aludir a su autoexilio, admite que esa proscripción no lo desalentó en lo literario sino que sirvió como refuerzo para cultivar dramas, poesía y releer libros clásicos⁴⁴ -en «El retorno de *Adán Buenosayres*»-.

Los artículos citados de la revista *Sur* ponen de manifiesto la controversia que desató el *Adán* en este contexto, sobre todo, el de González Lanuza para quien la novela es un mal plagio de *Ulises*, aunque sí reconoce previamente el don de Marechal para la poesía pues se refiere a él como «excelente poeta de *Días como flechas*» (1997: 876). Su comentario cobra especial relevancia, ya que proviene de uno de los excolaboradores de *Martín Fierro* y es la primera muestra de las reacciones negativas que la novela suscitó entre ellos. Por ello, creemos que debe haber supuesto un duro golpe para quien esperaba una respuesta de conformidad por parte de este colectivo. En este sentido, no es casualidad que años más tarde, cuando Marechal escribe una carta dirigida a su amigo Dell’Oro Maiani, le aclare lo siguiente:

[Los argentinos] somos herederos de la «sustancia intelectual» de Europa, herederos legítimos y directos (...). Lo que debemos hacer es tomar posesión de

⁴¹ Tales datos fueron anunciados en tres números del periódico *ABC*; la visita de Marechal y su conferencia en «Personalidades extranjeras en España» (4/12/1948) y «Conferencia del señor Marechal» (5/12/1948) respectivamente. La condecoración se anuncia en «Condecoraciones a los señores a los señores Arizaga y Marechal» (21/01/1949). Agradezco a Pablo Sánchez su ayuda para el hallazgo de los mismos.

⁴² Elbia o Elbiamor es el pseudónimo con que Marechal llamaba a su segunda pareja, Juana Elvia Rosbaco, a quien dedicara algunas de sus obras –por ejemplo, su libro de ensayos *Cuaderno de navegación* (1966)–.

⁴³ Ante la pregunta de Fernández Moreno «¿por qué te apartaste de la vida literaria a partir de 1955?», el escritor responde: «No me aparté, me apartaron. Y lo demostraría con documentos si no deseara evitar, por caridad cristiana, la tarea de poner en evidencia la “barbarie intelectual” de algunos compatriotas, muchos de los cuales han vuelto a ser mis amigos» (1973: 96).

⁴⁴ Se tiene constancia, además, de su activa producción en la prensa durante esos años de supuesto ostracismo. Para más detalles sobre el tema, consultar la recopilación de bibliografía primaria compilada por Graciela Coulson y Willian Hardy: «Contribución a la bibliografía de Leopoldo Marechal» (1972).

nuestra heredad legítima y cultivarla con nuestros cuerpos y nuestras almas de americanos. James Joyce, un europeo, hizo de su Ulises una paráfrasis modernísima de la Odisea de Homero. Un escritor americano, puesto en igual empresa, no debe recurrir a Joyce, sino a Homero en persona. (...) En esa obra estamos algunos de nosotros (1998a: 322-323).

El mensaje de Marechal, similar a la propuesta de Borges en «El escritor argentino y la tradición», es claro: si todo artista argentino posee la misma herencia y derecho que un europeo para aprovechar la tradición clásica, ambos ocupan una posición homóloga al beber de la misma fuente. No es casualidad que emplee el ejemplo de Joyce, lo cual hace pensar que el origen de sus reflexiones es la crítica de González Lanuza. No parece arriesgado considerar que Marechal está respondiendo oblicuamente a la acusación de plagio lanzada por su antiguo camarada martinfierrista.

Por su parte, Rodríguez Monegal (1949) también condena el supuesto intento de Marechal por imitar a Joyce (1997a: 925). Pero una de sus críticas más feroces es la acusación de antisemita y de calumniador hacia el martinfierrismo (1997a: 926). No obstante, Monegal vuelve en más ocasiones sobre la novela y su opinión cambia radicalmente; por ejemplo, en 1957 cuando, al hablar sobre Bustos Domecq, afirma que «fue uno de los más importantes prosistas argentinos de su época (...) sin el cual no es posible explicar a Leopoldo Marechal» (1957: 92). Héctor Murena, por su parte, desaprueba el intento de Marechal por alcanzar un universalismo que no logra alcanzar ni él ni Joyce:

En la novela única de Marechal, (...) la exterioridad, la teoricidad profética ha sido practicada en forma tan extrema que el autor ha necesitado compensarla con lastres de la más baja realidad, con la obscenidad y el pintoresquismo, lo cual ha dado un fruto muy valioso y personal, pero que importa un doble alejamiento de nuestro orbe: alejamiento por el camino de un vacío universalismo novelesco y alejamiento por sumersión en lo más craso y mezquino de la realidad. La obra de Marechal si bien alcanza por momentos la máxima brillantez posible para el movimiento que simboliza, (...) es claramente muestra de los defectos de esa gestión fundadora de nuestro espíritu (1951: 16-17).

Lo significativo del comentario es su posición bisagra entre los escritores de la generación ya establecida –Martínez Estrada, Mallea, Borges– de quienes se distancia, y los nuevos intelectuales que colaboran en *Contorno*, cuyo espíritu revisionista no consiste en una ruptura a la manera de las vanguardias; por ello quizá la denominación de

parricidas con que Monegal intitula al grupo en 1956 parece exagerada: «Analizar el pasado para ellos no fue nunca una tarea destructiva, sino calibradora y justiciera. No pretendían destruir la historia sino erradicar sus mitos» (Valverde, 1989: 71). Mitos que no se reducían a los literarios pues, especialmente durante la segunda mitad de su publicación, *Contorno* se centró en la historia y la política, y su foco de crítica fueron el Partido Comunista, el peronismo, pero también incluso el antiperonismo radical, por lo que no se compromete con un régimen concreto. Sebreli ha hecho notar que lo verdaderamente singular del grupo consistió en direccionar la crítica hacia una sociología de la literatura, esto es, la relación entre literatura y sociedad, no desde una perspectiva de vanguardia –conjugación de praxis entre obra y vida–, sino desde el punto de vista sartreano, influencia reconocida por ellos mismos (Sebreli, 1987: 177). Su misión radicó en adjudicarse el papel de intelectuales autorizados para legitimar el canon de su campo literario⁴⁵. Así, *Contorno* abre el debate sobre el martinfierrismo e inicia una cadena de perspectivas críticas que recuperan el movimiento vanguardista por medio de su parodia. Consiste en una suerte de palimpsesto crítico: desmitificar el martinfierrismo y su parodia a la vez. A tal proceso pertenecen concretamente tres artículos; en el primero («Los “martinfierristas”: su tiempo y el nuestro», 1953), Sebreli señaló su intento paródico fallido:

Adán Buenosayres fue la larga oración fúnebre frente a la tumba abierta y vacía que los estaba esperando. Su muerte se parecía a lo que había sido toda su vida: una fiesta alegre y suntuosa, pero 1949 no era tan propicio para las fiestas como 1924, no en vano pasan veinticinco años (1953: 2).

El autor considera que la burla al martinfierrismo estaba fuera de contexto y, juzgando negativamente el carácter lúdico y celebrativo de las vanguardias, desacredita también la sátira marechaliana. Similar es la opinión de Ismael Viñas, aunque desde una mirada más corrosiva. En primer lugar, acusa a los martinfierristas de su aislamiento en relación con su realidad social y, a continuación, alude a *Adán Buenosayres* como «esa cosa caótica que chorrea tragedia, la fea tragedia del adulto que insiste en ese juego de niños. (...) el adolescente que borrona la nota adversa con un ademán semejante al jugador que desparrama los naipes» (1954: 31). Tachándolo de mal gusto, lo considera los últimos resabios de la vanguardia argentina, siendo su «muerte y culminación» final. Un año más tarde, Noé Jitrik toma la palabra para calificar la novela de un «... intento de

⁴⁵ Paradójicamente, según Prieto, los escritores más leídos durante los años cincuenta eran precisamente el trío que *Contorno* se proponía desmitificar: Borges, Martínez Estrada y Mallea (1956: 108).

éxito frustrado» (1997a: 884). Sin menospreciar su escritura, el crítico observa que el estilo marechaliano se degrada debido a cuestiones de contenido: su nacionalismo, su condición católica y los prejuicios personales del autor en relación con el martinfierrismo. Pero, a su vez, se sustenta en cuestiones formales para cuestionar el texto: reitera la acusación de plagio de González Lanuza, y degrada su capacidad para el humor (1997: 886). Asimismo Jitrik se adelanta a las posibles refutaciones que le podía presentar el futuro al señalar:

Pero no quisiera que el sentido de mis críticas se confundiera. No le exijo tal o cual posición ideológica. (...) Cuando se considera una obra según su contenido ideológico se hace crítica de otra cosa, no de literatura (...). Este principio podría invalidar mis anteriores páginas pero no es así porque justamente he tratado de mostrar que la falta de trascendencia de gran parte de la novela se debe a la intención solapada del autor de imponernos sus ideas (1997: 893).

Con el paso del tiempo, Jitrik cambia de parecer y en 2009 publica *Panorama histórico de la literatura argentina*, donde refiere a la novela como un hito nacional, «un libro mayor que resume una gran sabiduría literaria» (2009: 236-237) e, incluso, elogia la relectura afectuosa del martinfierrismo que proyecta Marechal. El giro óptico de Jitrik es uno de los tantos ejemplos de cómo la crítica argentina evoluciona a favor de una aceptación del texto es debido al cambio de época que explicaremos a continuación, y su consecuente consideración desde una perspectiva americanista o universalista, frente a la localista de la primera década.

Pero cabe preguntarse, no ya únicamente por qué *Contorno* reprueba la novela marechaliana, sino qué condiciones hacen que surja una revista de este tipo en aquel período. El interés de dichos intelectuales estaba en establecer el papel del intelectual en el campo político, y, en materia literaria, llevar a cabo la renovación formal en la prosa, algo que la vanguardia no había alcanzado ni a vislumbrar. Entre otras causas, Nicolás Rosa señala el cambio del discurso crítico a partir de 1955 hacia una recuperación de la lectura romántica-positivista, según las categorías sociológicas del marxismo, el sartrismo y el psicoanálisis (1981). Pero en nuestra opinión, la causa más directa estaría ligada a que el peronismo provoca una serie de reacciones revisionistas de carácter político y cultural. En este contexto, Jorge Abelardo Ramos publica *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954) en respuesta al ensayo *¿Qué es esto?* (1956) de Martínez Estrada; Arturo Jauretche escribe *Ejército y política*, y Hernández Arregui, *Imperialismo y cultura*, ambos de 1957. En este clima de luchas intelectuales, *Contorno* toma la

dirección contraria y considera necesario releer la tradición cultural argentina desde un punto de vista sartrista y comprometido⁴⁶.

Tras el recorrido expuesto, se observa cómo los primeros críticos que juzgan la novela están condicionados, en cierta manera, por las ideas políticas de su autor; pero, insistimos, los juicios también aluden a rasgos estilísticos de su producción literaria: la unidad, la influencia de James Joyce y el humorismo⁴⁷. Los tres ejes ponen de manifiesto la expectativa estética que se poseía del género de la novela y los modelos anteriores con que se compara el texto. A estos mismos asuntos alude Cortázar en la única reseña que valora positivamente la novela durante su primera etapa de vida. La mirada del escritor es evidentemente distinta de las demás al aludir a la genialidad de la obra, por la «diversidad de estructuras estilísticas» y la unidad entre forma y contenido (1997: 881). El escritor entrevé una posible fusión de fragmentarismo y unidad desarrollada con maestría en *Adán Buenosayres*⁴⁸, y rescata el humorismo creativo⁴⁹.

Considerando que la única y más significativa reseña positiva sobre *Adán* ha sido el comentario de Cortázar, pedido por encargo, debemos concluir que lo dominante en el campo cultural argentino es simétricamente opuesto a la hegemonía política durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Lo político no logra ingresar en las redes del campo literario porque, de haber sido así, la novela habría tenido una acogida muy distinta. Como explica Williams, la hegemonía es un proceso activo que incluye en sí misma lo dominante, lo contrahegemónico y lo alternativo a ella; es decir, ella misma contiene y crea su propio antagonismo (Williams, 1980: 135-137). Desde un punto de vista sistémico, durante el peronismo la narrativa fantástica y policial es el género dominante y central del campo literario. En el lado radicalmente opuesto, en la periferia, se sitúa la poesía de vanguardia, un movimiento silencioso y alternativo protagonizado por «Poesía

⁴⁶ Además de las críticas de *Contorno*, resultan significativas las alusiones que Anderson Imbert le dedica a Marechal en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954). El autor desaprueba su labor de poeta, para quien Marechal «...inserta lo humano en abstracciones sin mucho color temporal», califica a *Adán Buenosayres* «amorfo», afirmando que consiste en una «mitificación de su clan martinfierrista» (1995: 267). Pero, a nuestro entender, suena contradictorio ya que fueron los propios martinfierristas quienes se quejaron precisamente de lo contrario.

⁴⁷ Dicha conclusión la desarrollamos previamente en «Recepción controvertida del *Adán* de L. Marechal» (2017).

⁴⁸ Es probable que dicha fusión haya influido en su concepción acerca de la noción de novela, pudiendo ser un influjo que germinaría posteriormente en *Rayuela*.

⁴⁹ Años más tarde, Cortázar vuelve a señalar el humor como una de las marcas originales de Marechal y de Bioy Casares, aspecto que los aleja de la excesiva seriedad de la literatura nacional: «Cito exprofeso a Bioy, primero porque su humor (...) logra esa liviana eficacia que puede ir mucho más lejos (cuando la usa un Leopoldo Marechal, por ejemplo) que tanto tremendismo dostoiévskiano al cuete que prolifera en nuestras playas» (1969: 32)

Buenos Aires», un grupo de poetas que recuperan la innovación del lenguaje vanguardista como modo de ruptura (Del Gizzo, 2016: 25). Y, finalmente, entre el centro y la periferia del polisistema hay un *continuum* donde se situaría la narrativa realista de corte nacionalista. Marechal buscó colmar ese espacio vacío del campo literario con un texto cercano al peronismo pero experimental. Ese sería el gran gesto vanguardista de su novela, una obra que rompe, no ya con el pasado, sino con su propio presente.

2.4. *Los sesenta: la pluma, el fusil, el mercado y la nueva crítica latinoamericana*

Los sesenta significaron un reconocimiento súbito de toda la obra marechaliana en su conjunto, incluido la denostada novela *Adán Buenosayres*. A nivel nacional, la revisión del peronismo desde categorías de izquierda, marxistas, comunistas e incluso trotskistas condicionaron una apertura hacia el movimiento y sus miembros⁵⁰. De ahí que Retamoso indique que la recepción inicial de *Adán* no fue más que una manera de releer el peronismo de Marechal (2015: 209), lectura que ya no es negativa desde esta nueva óptica; a partir de la Revolución Libertadora, el peronismo pasa de ser hegemónico a convertirse en víctima del Estado, una vuelta de tuerca que significó el ingreso de muchos intelectuales al movimiento⁵¹ y, como explica Saad, ello condiciona la crítica hacia la novela marechaliana: «Mucho pesó, sin duda, en esta deriva, la feroz represión anti-obrera que se desencadenó en Argentina tras el derrocamiento de Perón» (1989: 235-236).

Surge en el país un nacionalismo de izquierda que ve en el peronismo la opción más adecuada para la revolución social, perspectiva que se acentúa a partir de la revolución cubana. La aproximación de los intelectuales al peronismo responde, según Rama, al interés que suscitan los valores de la subcultura popular propia de movimientos revolucionarios de masas, una imagen romántico-realista del siglo XX cuyas primeras manifestaciones se encuentran en las formulaciones socialistas, desde Saint-Simon a Karl Marx (1976: 278). Si durante la crisis de los treinta, la corriente nacionalista se había volcado en una crítica contra el liberalismo político, en los sesenta, el imperialismo norteamericano es el nuevo enemigo ideológico. En el terreno literario continental, la publicación y éxito de ciertas novelas –*Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Paradiso*, *La región más transparente*, etc.– crearon un sentimiento de pertenencia colectiva que

⁵⁰ Para un estudio detallado de la lectura sobre el discurso peronista en Argentina, ver: *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* de Silvia Sigal y Eliseo Verón (2010).

⁵¹ El ejemplo más paradigmático es el acercamiento progresivo de Rodolfo Walsh al peronismo, como demuestra la evolución e ideologización de los prólogos de las distintas ediciones de *Operación masacre*.

reforzó los lazos entre países latinoamericanos. Tal unidad se tradujo en la función comprometida del intelectual, quien se ve obligado a participar activamente de los debates y acontecimientos históricos de un período en que «intelectual» se identifica con la ideología de izquierda (Gilman, 2003: 57). Dicha misión se intensifica con la revolución cubana, al promover el paso de la hegemonía nacionalista de los años anteriores hacia un latinoamericanismo, como se observa en la capacidad de la revista *Casa de las Américas* para atraer adhesiones de artistas de distintas nacionalidades e, incluso, de ideologías dispares (Terán, 2008: 277). En esta atmósfera, en Argentina, el período comprendido entre 1963 y 1973, significó una nueva época (Gilman, 2003), caracterizada por un clima de agotamiento en la consagración del mercado editorial, fenómeno que enfrentó a aquellos escritores revolucionarios frente a los consagrados, considerados estos últimos como traidores a la misión comprometida del intelectual:

La relación con la política fue considerada más importante que con la Verdad, sin que esto signifique asumir que política y verdad sean necesariamente antagónicas sino simplemente que pueden serlo y que, en parte, lo fueron en algún momento del período (Gilman, 2003: 41).

En este contexto, resulta significativo que, en una entrevista con Eloy Martínez (*Primera Plana*, 168, 1966) Victoria Ocampo se lamentara de numerosas acusaciones acerca de su descompromiso intelectual, de haber excluido de su círculo a escritores como Roberto Arlt, o de su distanciamiento de autores como Cortázar o Marechal. De este último, Ocampo muestra su sorpresa al afirmar que «de pronto, él se volvió contra mí, no sé bien por qué, sin ninguna razón precisa». El declive que sufre *Sur* en el campo cultural pone al descubierto el debilitamiento progresivo de los ideales aristocráticos criollos que había representado Ocampo y la nueva mentalidad que exige un compromiso del intelectual –incluso a un católico como Marechal–. Otro ejemplo significativo se observa en la polémica desatada entre las páginas de *Panorama* (1968) en relación con la equidistancia política de que David Viñas acusa a Ernesto Sábato. Dice el primero: «frecuentemente se queja usted (...) de que lo acusen por igual de fascista o comunista. (...) no se trata de un mal entendido, Sábato, sino de que está usted situado equidistantemente. Es usted, por lo tanto, un centrista» (Sánchez, 2002: 375). En síntesis, se advierte un cambio en los «códigos culturales» del campo de lectura a partir de los sesenta que permiten la aparición de un nuevo lector,

...un público que interrogaba y quería respuestas, un público nacional y latinoamericano, hijo de la gran conmoción que se abrió en 1959 y que ha puesto

en discusión tanto la realidad sociopolítica como la cultura del continente, como decía Rama (Gilman, 2003: 93-94).

Uno de los cambios de los códigos culturales que condicionan el nuevo modo de leer es la desvinculación que se opera entre el género realista y el compromiso político. Hasta el Boom, el cauce más apropiado para incidir directa y explícitamente en la sociedad era el realismo. La nueva narrativa latinoamericana deja atrás esa lógica y defiende la capacidad de la experimentación formal para influir en lo social. Libertad política e ideológica se asimila a libertad estética o, dicho de otro modo, la experimentación formal proyecta una independencia de las convenciones literarias y, por tanto, una contraposición al sistema establecido; vanguardia y experimentación estéticas equivalen a formas de resistencia política. Ese nuevo modo de pensar el compromiso, como toma de posición antes que proyección de lo real, da cabida al modo de lectura de ese nuevo público aludido por Gilman. Tal evolución de los códigos responde, por un lado, a la gran cantidad de obras argentinas publicadas en esos años; por otro, a la nueva mentalidad que el lector argentino comienza a forjar, al desarrollar un mejor «estado de madurez» crítica y artística. El mismo Marechal advierte de la sorpresa que supuso el interés repentino de la novela argentina. No acierta, sin embargo, el escritor al considerar que la predilección por la narrativa del país se debió a la «interpretación de los problemas nacionales» pues el Boom se caracterizó precisamente por lo contrario, una apertura hacia lo universal, sin dejar de proyectar sus matices locales:

Los autores y editores hemos sido los más asombrados porque descubrimos la existencia de un público lector que se interesa por los autores nacionales en una forma que no imaginábamos (1968). (...) pero hubo esencialmente una causa para que para que los escritores argentinos se convirtieran en éxito de librería: todos dirigimos la mirada hacia la interpretación de los problemas nacionales; de no ser así, no hubiera producido las enormes ventas de algunas obras ([entrevista con Ramón Merica], *El País*, 1968).

En este contexto se publica *El banquete de Severo Arcángelo*, texto que, para algunos, sirve de «reflotaje» del *Adán* o como texto catalítico, es decir, toda obra que sirve de motor de arranque para valorar otra (Sarlo, 1972; Piglia, 2016). En los años sesenta, el Boom y la nueva manera de los argentinos de leer su propia literatura marcan la diferencia tanto en las ventas como en la recepción de la obra marechaliana. El Boom se define, en este sentido, como «un fenómeno socioliterario de intercomunicación latinoamericana a través del catalizador utópico que fue la Revolución cubana, y supuso

la institucionalización de la renovación estética» (Sánchez, 2016: 226). Bien conocido es el debate acerca de si las obras incluidas en el Boom fueron efectivamente un «estallido por su valor literario», como considera Lillian Calms, o si es únicamente producto de la «mentalidad colonial», apuntada por Liliana Heker, quien protestó por la injusta ausencia de Marechal en los estudios sobre el Boom. Para la autora, el escritor significó «uno de los acontecimientos más reveladores de esa época» y acierta al afirmar que fue el único gran creador peronista y representante fiel de intelectual americano comprometido con su patria (1970: 5). Resulta paradójico que, mientras Heker señala al Boom como causa de la relegación de la producción marechaliana, otros críticos le atribuyen precisamente el efecto contrario: haber resucitado la obra de un postergado; así lo explican Olguín y Zeiguer, en relación con *Rayuela*, cuyo efecto de arrastre fue convertir *Adán* en *best-seller* (373).

Cabe señalar que la publicación del *Banquete* y la reconsideración de Marechal y su obra no es una tendencia general de la prensa cultural, sino casi un monopolio de la revista *Primera Plana*, pues en sus páginas aparecen al menos cuatro artículos dedicados a él: «El retorno de *Adán Buenosayres*», «El año de la literatura argentina»⁵², «*El banquete de Severo Arcángelo*», y «El megáfono de Marechal». No extraña que sea justamente un «semanario de información burgués» el que saque a la luz la obra marechaliana, cuyos objetivos principales es la relectura del peronismo y la revisión de escritores canonizados por las generaciones anteriores –Lynch, Güiraldes– (Alvarado y Rocco-Cuzzi: 28). De ahí su interés por *El Banquete* que, se según Mariela Blanco, es una novela que permite la inclusión del peronismo en la representación novelística y concluye: «Lo indiscutible es que luego de la publicación de *El Banquete* será posible para los escritores jóvenes hablar de peronismo» (2018: 148). Desde nuestro punto de vista, el proceso fue inverso: el cambio de perspectiva hacia el peronismo posibilitó que Marechal lo transformara en materia novelística.

Fundamental resultó, además, el significativo viaje de Marechal a La Habana en 1966 para ser jurado de un premio *Casa de las Américas*, donde publica el artículo «La isla de Fidel». Pablo Sánchez llama la atención sobre el discurso «agradecido y optimista» hacia la revolución procedente de un católico reconocido: «¿cómo puede ser —me dije—

⁵² En dicho artículo, la redacción explica el fracaso de *Adán*: «Marechal incurrió en el atrevimiento de tolerar que sus personajes descendiesen hasta el infierno porteño y padeciesen allí sus insignificantes, cotidianas desaventuras. Seguramente previó que (...) la manera de ser de los argentinos se revelaría por sí sola. Es justamente lo que pasó. No previó, en cambio, que ese acto de amistad con la Argentina real sería tomado como un desplante mal gusto» (*Primera plana*, 1965: 40).

que un Estado marxista-leninista invite a un cristiano viejo como yo, que además es un antiguo “justicialista”, hombre de tercera posición?» (Sánchez, 2012: 674). El texto fue censurado por *Primera Plana*, lo que demuestra que 1967 fue un nódulo temporal pues significó una escisión entre escritores comprometidos con la revolución frente a los consagrados, considerados traidores y entregados al mercado; se establece así, durante los años sesenta/setenta, una percepción de acontecimientos, obras, intelectuales, artistas, mediante el filtro de la Revolución Cubana (Gilman, 2003: 33) y, en consecuencia, la pertenencia a la izquierda era una condición *sine qua non* para legitimarse como intelectual o escritor⁵³. Por ello, sigue Gilman, vida y obra eran términos inseparables y algunos escritores pasaron de ser intelectuales comprometidos a revolucionarios. Uno de los actos públicos que demuestra el acercamiento de Marechal a los escritores latinoamericanos comprometidos con la política fue su participación en el Encuentro de Escritores Latinoamericanos en Viña del Mar (1969), junto a Onetti, Rulfo, Viñas, Rama, entre otros⁵⁴.

Por lo expuesto, dudamos de que el texto catalítico de *Adán* haya sido el *Banquete*, teniendo en cuenta algunos aspectos que la crítica no menciona: ¿por qué el éxito de la segunda novela, siendo esta más hermética, compleja y con un trasfondo católico aún más explícito? La buena acogida de ambas novelas responde al cambio de época señalado por Gilman y a razones genéricas, pues ahora el *Adán* se lee, no desde el realismo sino desde el polo opuesto: su experimentación vanguardista. Por ello, si hubo un texto catalítico que motivara la relectura de *Adán*, tal sería el corpus de obras que integraron el Boom. Resulta pertinente también hacer referencia al terreno editorial, condicionante directo de ventas y divulgación de todo texto. La editorial Sudamericana en que se publica la novela marechaliana carecía aún de un espacio significativo en la literatura argentina. En palabras de José Luis de Diego:

Por un lado, allí no figuraban las reediciones de *Sur* (...); por otro, el proceso de crecimiento editorial en ese espacio no está todavía consolidado ya

⁵³ Cabe señalar que las tensiones entre la intelectualidad se vivían en revistas muy distintas. La renuncia de José Bianco en 1961 a su colaboración en *Sur* sería el caso opuesto al de Marechal, pues se debió a la desconfianza de Victoria Ocampo hacia la actitud «izquierdista» del primero. Ambos acontecimientos demuestran la complejidad de la atmósfera que se vivía en Hispanoamérica durante los sesenta.

⁵⁴ Fruto del encuentro se firmó una suerte de manifiesto colectivo, la «Declaración de los escritores de Iberoamérica» (27/08/1969), donde se define la obra literaria como *testimonio crítico* y se reivindica el continente americano como aquel que «tiene una palabra cardinal que decir en su lucha por la liberación. Los escritores deben asumir en esta tarea el papel de vanguardia» (firmada por Mario Monteforte Toledo, Juan Carlos Onetti, Ángel Rama, Bernardo Kordon, Carlos Martínez Moreno y Leopoldo Marechal).

que sus escritores «estrella» (Marechal, Sábato, Cortázar) vivirán su apogeo diez o quince años después⁵⁵ (2006: 105-106).

La relación de *Adán* con el Boom pondría al descubierto un fenómeno que no es exclusivo del campo literario argentino. Los años sesenta revivieron el clima de la primera oleada vanguardista pero sin repetir sus maniobras artísticas, sino reactivándolas. La relectura de las vanguardias históricas no consistió en una revisión pasiva sino que la nueva vanguardia de los sesenta aprehende y asume las propuestas de las primeras. Aunque aquellas renovaran la atmósfera vital del artista y sentaran las bases para cambiar el ideal de belleza, su programa no se llevó a cabo en la práctica, pues se aplicaría recién en los sesenta –por ejemplo, en la estética del kitsch–. Hal Foster (1996) denomina «acción diferida»⁵⁶ a tal proceso de relectura activa, determinante para comprender la narrativa del Boom y el nuevo modo de leer. Dicha acción diferida es intuida por Rama cuando, en *Más allá del boom. Literatura y mercado* (1981) sugiere que las transformaciones del boom se inician en la década del treinta pero sin las condiciones de mercado que, en los sesenta, permiten una expansión editorial y difusión continental. Así, los aspectos experimentales y formales de *Adán*, que en los años cuarenta todavía eran categorías imprevisibles, en los sesenta se transforman en «modelo secundario», según la terminología de Even-Zohar⁵⁷. Concretamente, nos referimos a uno de los defectos que sus primeros detractores señalaron: la fragmentación, oscuridad y falta de unidad que, según ellos, le restan cohesión y coherencia a la novela⁵⁸. A partir de la vanguardia diferida de los sesenta, esas imperfecciones se leen como virtudes –aunque ya Cortázar

⁵⁵ Rama destaca el caso paradigmático de las reediciones de *Adán*: «Apareció en 1948 con muy escasos lectores y también escasa atención crítica (...), pero en 1966 Sudamericana la reedita con una tirada inicial de 10000 ejemplares y con la misma tirada vuelve a publicarla en 1967, 1968 y 1970» (1979b: 31).

⁵⁶ Foster: «la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. (...) Este trauma apunta a otra función en la repetición (...). Una vez reprimida en parte, la vanguardia sí retornó, y continúa retornando, pero retorno del futuro: tal es su paradójica temporalidad. (...) Pero luego resulta que estas rupturas no son totales (...). También aquí es útil revisar la noción de acción diferida, pues en lugar de romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticos de la posmodernidad han avanzado en una relación nachträglich con ellos» (2001: 34-35).

⁵⁷ El crítico distingue, dentro del polisistema, entre el modelo primario, que abarca aquellas obras cuyas innovaciones se consideran descontextualizadas de su campo literario, pero que pueden pasar al modelo secundario, es decir, volverse tradicionales o convencionales.

⁵⁸ González Lanuza alude con ironía a que la «genialidad» de una novela reside en «provocar algún escándalo dada la *incomprensión* (...) de los contemporáneos» (1997: 877) (cursiva nuestra). Para Jitrik, la novela es caótica por la arbitrariedad en el empleo de las palabras, algo que el crítico no ve como un defecto en sí mismo pero sí considera que su estilo se resiente debido a sus prejuicios ideológicos (1997: 885). Por su parte, Rodríguez Monegal critica las «millares de inconexas instantáneas, efigies aparenciales y transitorias» (1997a: 924) que perjudican la unidad de *Adán Buenosayres*.

se adelantara a valorizarlas en su reseña⁵⁹ – porque se invierten los valores literarios. Si, como hemos mencionado, la revolución estética se percibe como una contraposición a la hegemonía política, lo inexplicable, lo irracional y la experimentación adquieren un mérito estilístico, porque permiten un intercambio de lecturas e interpretaciones entre lectores, escritores y críticos que fetichizan la libertad formal. De ahí la observación de Piglia en «Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*»: «Silencio, auxilio y astucia: la consigna de Joyce define una poética vanguardista y antiburguesa» (Piglia, 1997b: XVI).

En este nuevo contexto, otro miembro de *Contorno*, Adolfo Prieto, responde a Jitrik en «Los dos mundos de *Adán Buenosayres*» (*Boletín de Literaturas Hispánicas*, 1959)⁶⁰. El autor insiste en que la originalidad de Marechal no se debe a la influencia de Joyce, sino que hay en su novela un intento de presentar el mundo total desde el punto de partida medieval de Santo Tomás. Otra de las novedades de Prieto se vincula a la polémica en torno a la parodia de la generación martinfierrista. Basándose en la idea de que toda parodia es también un homenaje, afirma: «...las abundantes páginas que Marechal dedica a radiografiar, aunque humorísticamente, a los hombres de su generación, demuestran la importancia que les atribuye» (1997: 902). Esta misma actitud defensiva se evidencia en Graciela de Sola («La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», 1960), cuya intención reivindicativa queda plasmada en un desarrollo detallado del estilo del autor, llegando a la misma conclusión que Prieto. Marechal – explica – alcanza una unidad en *Adán Buenosayres* que no tiene nada que envidiar a otras novelas, debido a su evidente voluntad de ordenación (1997: 922).

A finales de los sesenta, resulta significativa la nueva mirada de Rodríguez Monegal sobre la novela en «Postdata de 1969», donde pasa a considerar el *Adán* una de las obras fundadoras de la mitología bonaerense y del lenguaje porteño. Transcurridos veinte años desde la valoración anterior, la distancia temporal le permite al crítico examinar la novela con una nueva perspectiva, y admite que muchos defectos que había visto en el libro carecen de importancia literaria. Asimismo, reivindica la influencia

⁵⁹ Cortázar: «La progresiva falta de unidad que resiente la novela a medida que avanza, ha permitido brillantes relatos independientes que alcanzan el nivel sensiblemente inferior del viaje al infierno porteño» (1997: 882).

⁶⁰ Durante los años 1962 y 1969 aproximadamente otro de sus textos cobra gran protagonismo entre el público argentino: el drama *Antígona Vélez*. Las innumerables representaciones de la obra en Buenos Aires y el interior del país dan cuenta de su revalorización: se escenifica con motivo del cincuentenario del teatro San Martín, pero también en General Roca en 1968, y años antes se estrena en París, como se anuncia desde *La Nación* (11/05/1962).

rioplatense en este autor: «...para llegar a *Adán Buenosayres* (...) partiría de Arlt, Borges y Onetti» (1997b: 929). Pero llama la atención que Monegal parece rectificar nuevamente su opinión cuando escribe la biografía literaria de Borges (1987), donde vuelve a insistir en el fallo de su novela paródica, cuyos «chistes huelen a rancio» (1987: 183) ¿A qué responden estos cambios de perspectiva tan radicales? ¿Por qué ese efímero paréntesis de condescendencia con el *Adán*? La respuesta podría hallarse en la voluntad colectiva de la crítica latinoamericana por hacerse un espacio legítimo para hablar de su propia literatura, un proyecto liderado, entre otros, por Rodríguez Monegal al publicar *Narradores de esta América* en 1969. Con el fin de crear un sistema latinoamericano y latinoamericanista, ya iniciados los setenta, críticos como Rama, Fernández Retamar, Cornejo Polar, entre otros, hacen uso de argumentos geopolíticos para autolegitimar su discurso. Consiste en un fenómeno vinculado a la noción «geopolítica del conocimiento» (Mignolo, 2003), expresión que alude al modo en que un argumento no adquiere potestad por su mensaje o contenido sino por el lugar de enunciación en que emerge. De este modo, la crítica latinoamericana se atribuye el poder de juzgar su propia literatura y, en consecuencia, el Boom debe ser entendido también a partir de ese fenómeno:

...ni la vil y prosaica mercadotecnia ni la genialidad de los escritores latinoamericanos son argumentos suficientes, ni juntos ni por separado, para explicar de forma convincente todos los aspectos de un proceso que modificó extraordinariamente lo que conocemos como «literatura latinoamericana», sobre todo en su imagen como sistema en contacto con otros sistemas (Sánchez, 2009: 39).

Este proceso, examinado por Sánchez en *La emancipación engañosa* (2009), no implicó, como se esperaba, una renovación de categorías conceptuales de la crítica; antes bien, quedó anclado en una «historiografía decimonónica» y una sociología ingenua (2012: 93). Esto justificaría la excepcional posdata de 1969 de Rodríguez Monegal otorgándole un espacio preponderante a Marechal entre los narradores hispanoamericanos pues por esos años pesan más los intereses latinoamericanistas. Sánchez señala que existía una relación dialéctica entre el sistema hispanoamericano y los subsistemas nacionales pues, aunque pesaban más los intereses locales de cada país, se creó el mito de la unidad latinoamericana con el fin de establecer un órgano de poder mayor que compitiera con la metrópoli europea. Por tanto, habría que matizar la teoría de Casanova cuando apunta que el Boom fue el inicio de la búsqueda por la autonomía literaria y el acceso a la República Mundial de las Letras por parte de los

hispanoamericanos (2001: 418). Ahora, en esta nueva época descrita por Gilman, cada país busca reivindicar un lugar propicio en el ámbito internacional pero sin dejar de indicar su impronta nacionalista. En otras palabras, si cada país hispanoamericano quiere formar parte del espacio mundial, no lo hará independizándose de las problemáticas de su país, pues ello supondría una falta de compromiso contrario a los intereses del Boom. Más bien, la independencia perseguida por estos escritores es de Europa, sobre todo de España, lo que implica dejar patente su origen nacional. Esa diferencia respecto a los escritores europeos, quienes se alejan de los intereses nacionales para alcanzar el mercado mundial, resulta crucial para entender que ese proceso interdependiente de autonomización no es homólogo en todos los casos⁶¹. Ello explicaría, en parte, el interés del Boom hacia una novela que transcurre en Buenos Aires y reivindica la tradición nacional pero leída desde una perspectiva universalista. Porque el Boom fue, entre otras cosas, una toma de posición del escritor latinoamericano frente a la literatura occidental cuyo lema implícito fue el opuesto al que Borges esgrimiera en «El escritor argentino y la tradición»; si el segundo defiende que no es necesario hablar de temas argentinos para que una obra de arte sea nacional, el Boom busca demostrar que es posible alcanzar un valor universal haciendo uso de motivos locales —ya sean nacionales, ya latinoamericanos—. Esa visión universalista condiciona, como veremos, la opinión favorable hacia el *Adán*.

Queremos concluir que la recepción de la novela en los sesenta debe ser entendida bajo el fenómeno «Boom» desde las múltiples perspectivas sugeridas por Sánchez: renovación del lenguaje narrativo; creación de un nuevo lector/consumidor de literatura en Hispanoamérica; desarrollo editorial interno y divulgación internacional de obras hispanoamericanas; surgimiento de un escritor/intelectual comprometido con causas nacionalistas de izquierda y, a su vez, con la Revolución Cubana; y, finalmente, la voluntad de crear una crítica interna latinoamericana. Todo ese conjunto de fenómenos condiciona las miradas hacia Marechal.

También en los sesenta, Roger Pla coloca a Marechal junto a Mallea como los novelistas que hacen converger la línea intelectual con la esteticista en *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)* de 1969, donde le dedica una elogiosa semblanza: «Un talento poderoso (...) le permite componer la totalidad de su mundo, no a la clásica manera de los *crescendos* y los andantes de la novela sinfónica tradicional, sino más bien

⁶¹ Casanova ejemplifica ese alejamiento del nacionalismo con la narrativa de Joyce, un irlandés que logra hacerse un lugar en la República Mundial de las Letras independizándose del nacionalismo de su país.

(...) en una especie de escultura del espacio» (1969: 246). Desde Cuba, será Severo Sarduy quien alce la voz, en 1968, para recordar *Adán Buenosayres* y su vinculación a *Paradiso*, aunque desmereciendo al primero a favor del segundo (en «Los métodos de un crítico», *Imagen*, 30)⁶².

En palabras de Williams (1980), la novela marechaliana sería un elemento emergente independiente de la cultura dominante y la hegemonía de su época y que, por ello, no obtuvo de una acogida inmediata sino diferida durante el Boom al crear un público que se acerca más al lector ideal de *Adán*. Si el horizonte de expectativas durante las décadas del cuarenta y cincuenta era desfavorable para su recepción, la distancia temporal entre su publicación y su aceptación actualiza el texto y altera su perspectiva inicial. Pero cabe añadir, asimismo, la ausencia de referencias a la producción marechaliana o sus detractores de la década que nos ocupa. No queremos finalizar este apartado sin destacar algunas excepciones, como el artículo de Gandolfo publicado en la revista *El Lagrimal Trifurca* (1968-1969), donde rescata la ruptura formal del *Adán* pero critica su maniqueísmo, sus lugares comunes y sus categorías escolásticas que pasan a ser tensiones político-sociales en *El Banquete* (83-84). No se detiene demasiado el autor en el estilo marechaliano pero sintetiza que su lenguaje no alcanza la renovación deseada y «produce más obesidad que musculatura» (1968-1969: 83). La omisión más significativa es la de Leo Pollman quien elude el *Adán* 1968 al hablar de la novela existencialista del Cono Sur en *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica* (1968), considerando a Roberto Arlt y a Eduardo Mallea como principales representantes de la misma.

2.5. Los años póstumos

La década del setenta se abre con el artículo del intelectual peronista Arturo Jauretche publicado en *La Opinión* (9 de julio de 1972), donde se alude a una «Generación Justicialista», e incluye a Marechal, Scalabrini Ortiz, Arturo Cancela, Julio Irastuza y Ernesto Palacio. Con un fin reivindicador de todos ellos, Jauretche los califica como «desertores de la *intelligentzia* liberal», cuyas obras fueron indiferentes entre el público debido a su ideología. Yerra, sin embargo, al insertar en el mismo esquema a figuras tan disímiles en su escritura, pues sus textos no son comparables, a nuestro modo de ver, ni de manera inmanentista ni contextual. Pero más relevante resultan las perspectivas de pensadores no simpatizantes del peronismo. En «Transgresión y normalización en la

⁶²Agradezco a Ernesto Sierra por facilitarme dicha información.

narrativa argentina contemporánea» (1970), texto que sirve como introducción a *El texto y sus voces*, Enrique Pezzoni no deja de lado a Marechal, pero lo incluye con el fin de desacreditar sus intentos fallidos de trasgredir la norma novelística. El artículo se inicia con un aparente mensaje laudatorio que luego se desvía, pues Pezzoni lanza sus diatribas al negar cualquier propósito de romper con la tradición y considera que Cortázar supera a su maestro con destreza superior (1970: 34-35). Pero los setenta también se inician con el anuncio de Ángel Núñez de la publicación de la última novela marechaliana, *Megafón o la guerra* (*Los Libros*, 13, 1970), que llegaría a convertirse en *best-seller*⁶³. No es baladí que la noticia se difundiera en una revista donde se privilegia la presencia de textos literarios de reciente aparición y la actualización teórica abierta a saberes diversos: marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, semiología, etc. *Los Libros* persigue visitar escritores anteriores, como Sábato, Marechal, Viñas, Cortázar, Bioy Casares, etc. (Diego, 2003: 13).

Pero resulta significativo el espacio prestigioso que David Viñas y Noé Jitrik le otorgan al *Adán* en el marco de la literatura argentina en el debate «Después de Cortázar: historia e interiorización» -publicado en *Actual narrativa latinoamericana*, 1970-. Ambos proponen un planteamiento que más tarde cristaliza en la escisión que Piglia repite en diversas ocasiones a lo largo de sus textos críticos y ficcionales: la literatura argentina del siglo XX se escinde en dos polos representados en las figuras de Arlt y Borges. Ambos extremos se catalizan en 1948 en *Adán*, donde se proyecta simultáneamente «...el mundo barrial como el infernal; el mundo europeo, el mundo del centro de la ciudad. (...) plantea el mundo del lunfardo y el mundo de la literatura elaborada» (Viñas, D., 1970: 156). Por su parte, Jitrik elabora una lectura novedosa acerca del tratamiento que Marechal hace de los martinfierristas en la novela:

Marechal toma a los hombres de Florida como personajes de su novela y los trata como si fueran personajes populares. Invierte totalmente los términos técnicos del asunto y toma como material de su acción una narrativa literaria para toda una experiencia; y, por otro lado, las significaciones más trascendentes que él plantea no se dan en el plano de la exposición de ideas de este grupo intelectual, sino a través de las conductas concretas y luego de sus vicisitudes, de cómo tratar al personaje popular. Ahí me parece que hay (...) una síntesis muy

⁶³ Según el análisis del suplemento cultural de *Clarín* (3 de septiembre de 1970), *Megafón o la guerra* lideraba el éxito en ventas, seguido por el *El informe de Brodie*.

profunda de todo, que significa además la declaración de su ruptura con el pasado (1970b: 166).

La interpretación de Jitrik sorprende por dos razones fundamentales: en primer lugar, por trastocar la dicotomía que vinculaba al escritor floridista con la élite y a los de Boedo con lo popular –idea en que la crítica posterior no ha indagado–. En segundo lugar, resulta significativa la trascendencia e importancia que Jitrik le atribuye al *Adán* en el campo literario argentino, tras las duras críticas que había descargado anteriormente. Tal es el caso de David Arrigucci en *El alacrán atrapado*, estudio donde dedica varias páginas a Cortázar. El autor analiza las semejanzas entre Marechal y Cortázar, y la reseña que este último dedica a *Adán Buenosayres*:

Cortázar observa, con gran lucidez, que el proyecto de la novela implicaba la integración de una cantidad de elementos muy heterogéneos, algunas veces inclusive antagónicos. Proyecto joyceano de una *summa*, de una obra poética total, *Adán Buenosayres*, como la primera tentativa hispanoamericana de una visión globalizadora (...) se resiente, de hecho, de la falta de cohesión interna, pero contiene (...) grandes aciertos parciales en la concretización de ese primer, por así decirlo, *proyecto imposible* (2002: 201-202).

Proyecto imposible que, sigue Arrigucci, inaugura una serie de novelas hispanoamericanas de búsquedas metafísicas: *Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela* y *Paradiso* (2002: 202). El mismo Sábado, en 1978, lleva a cabo un homenaje a Marechal, donde reivindica su trascendencia posterior y destaca la coherencia ideológica de Marechal, pues «su militancia le valió enemistad, rencor y silencio: un silencio poderoso y siniestro, apenas quebrado por algunos intelectuales que, por encima de sus discrepancias políticas, reconocieron en él uno de los más grandes escritores argentinos» ([s.p.]). En 1976, Rama publica un estudio acerca del campo literario argentino en torno a la figura de Rodolfo Walsh («Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina», *Escrituras*, 2). Allí señala el año de 1948 como fecha de referencia para la literatura del país, al situar la obra marechaliana como paradigmática:

...porque se trataba de una reconversión: él [Marechal] encontró a *Adán Buenosayres* en su camino a Damasco (...). Si se necesitara prueba de los beneficios de esta súbita iluminación, de este encuentro con una otredad que generó repentina chispa, ahí está la novela de Marechal, una de las importantes que ha deparado la nueva narrativa latinoamericana, texto fundacional (1976: 284).

La originalidad de su perspectiva reside en considerar *Adán Buenosayres* como clave donde concluyen esas dos culturas en conflicto: la dominante y la dominada. La convergencia de la subcultura con la alta cultura se proyecta en el texto no solo mediante el contenido sino, sobre todo, a través de su estilo. La parodia, ese procedimiento de alejamiento y acercamiento simultáneo, le permite a Marechal fundir la doble línea de lo popular con la cultura elevada (1976: 287). *Adán* es así una novela bisagra que inaugura una línea de textos, dentro de la narrativa argentina, que exponen ese conflicto de culturas a que alude el crítico. Consiste en una corriente que heredan Cortázar y Walsh, pero sin hacer uso estratégico de la sátira, idea que Marechal tomara del *Ulises* de Joyce. En todo caso, lo interesante del artículo de Rama estriba en la doble exigencia que el *Adán* demanda en materia receptiva: un lector que reconozca sus referencias cultas y que, a su vez, se identifique y encuentre irrisoria la burla hacia las mismas. La problemática es, como indica Piglia, que el género novelístico se enfrenta a la cultura popular a partir del romanticismo, llegando así a posicionarse en una tensión entre la cultura de masas y la experimentación que trae la vanguardia (2016: 208-209). *Adán* sería un adecuado ejemplo de esa ambivalencia y podemos señalar esa ambigüedad formal como una de las causas intrínsecas más importantes de la indiferencia o reacciones negativas que provocó⁶⁴.

Pasados diez años del fallecimiento de Marechal, el diario *Clarín* (26 de junio de 1980) dedica un espacio en su suplemento cultural para rendir homenaje al escritor. Entre las figuras que participan en el mismo, encontramos a Fernando Alonso, Manuel Antín⁶⁵, Berenguer Carisomo –quien ya había hecho referencia a su obra en *Literatura argentina* (1970), R. P. Leonardo Castellani, María Granata, Jorge Lafforgue, y Silvetti Paz. De este modo, el acercamiento al escritor argentino se ha ido centrado más cada vez en los aspectos literarios y en sus valores estéticos. En dicha dirección avanza la lectura hermenéutica de sus tres novelas llevada a cabo por Graciela Coulson (1974), el interés de Luis Gusmán (1983) de la sátira como rasgo temático que le otorga unidad a la obra; y Cricco (et. al., 1985), señala el proceso transformador del lenguaje de Marechal, su cosmovisión medieval y el carácter barroco de su expresión, heredado de Gracián y Quevedo. Según ellos, la renovación lingüística marechaliana es comparable al cambio

⁶⁴ De ahí que Mariela Blanco afirme que Rama inaugura las dos líneas críticas que determinan lecturas posteriores de la narrativa marechaliana: «1) como modelo a erigir por su incorporación del habla popular; (...) 2) como fundador de una “tercera posición” en su rol opositor a la cultura liberal dominante» (2018: 143-144).

⁶⁵ Antín revela la importancia de la novela en la cultura argentina e insiste en la necesidad de llevarla al cine, un propósito que verá la luz en 2016 bajo la dirección de Juan Villegas.

nominalista que se produce en la teoría semiótica en el siglo XIV. La crítica extranjera hacia su obra es otra evidencia que revela la importancia que la figura de Marechal comenzó a adquirir en los últimos años⁶⁶. En 1997, Fernando del Paso califica *Adán* como «una de las novelas hispanoamericanas más grandes que se han escrito –pero una de las menos leídas– de este siglo» (1997: 16), y atribuye su mala recepción al prejuicio de la crítica ante su afán de crear una «novela total», intención que se considera una mera actitud soberbia (1997: 22).

No obstante, no todo son halagos y reconocimientos. En un estudio acerca de la revista *Sur* (1989), John King se detiene en *Adán* para calificarlo como «una terrible acusación literaria argentina» donde Marechal, «se proyecta a sí mismo como un joven artista católico, de genio no reconocido, al que le rodea un grupo de idiotas y presumidos» (1989: 99). El crítico añade una interpretación que no deja de ser arriesgada al afirmar que el texto «presenta en forma extrema una crítica de los gustos literarios de los colaboradores de *Sur*» (*Ibid.*), sin aclarar dónde se encuentra tal crítica⁶⁷. En consonancia, Gabriel Saad vuelve sobre los asuntos controvertidos de la novela en «Tradición popular y producción de ideología en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal» (1989), donde acusa a Marechal de racista, antisemita y clasista, aunque reconoce que sus aspectos formales compensan su ideología⁶⁸ (1989: 236).

Entre los estudios más recientes sobre literatura argentina, resulta curioso que en *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (2009), Portantiero afirme sin titubeos que entre 1945 y 1950 «casi no aparece ningún nombre nuevo» entre los novelistas argentinos y agrega: «Son los años de *El túnel* de Sábato, retórica intención de encuadrarnos en una problemática contemporánea» (2009: 90). Además del desinterés hacia Sábato, el crítico ni siquiera nombra el *Adán* y únicamente alude a Marechal como poeta. Dichas elisiones no dejan de ser significativas en un estudio que indaga acerca de la narrativa publicada durante el peronismo y la vinculación entre el escritor y el pueblo-nación. Por su parte, Carlos Gamerro incorpora *Adán* a *Los libros que inventaron la Argentina* (2015), y niega

⁶⁶ Ejemplo de este creciente reconocimiento es el artículo de Ernesto Franco «Buenos Aires: *Adán Buenosayres*», publicado en *Il romanzo* en Torino, año 2003.

⁶⁷ Cabe aclarar que cuando King vuelve sobre la novela, ya en 2004 y pasadas dos décadas, no se retracta de su opinión desacreditadora, calificándola de «rambling novel» (2004: 93) («novela divagadora»), en *Cambridge Companion to Latin American Literature*.

⁶⁸ En *La identidad judía en la literatura argentina* (1983), ya Leonardo Senkman señalaba al respecto del antisemitismo marechaliano: «...la parodia mordaz con que está escrito todo el libro de Marechal no puede explicar estos deslices, esas sospechosas licencias» (1983: 438).

el supuesto plagio del *Ulises*⁶⁹ (2015: 324). En los últimos años, la situación política del país benefició el retorno de Marechal y su canonización, lo que justifica, entre otras razones, nuestra elección del *Adán* para nuestro estudio pero tomando distancia de esta perspectiva. Como demuestra Jorge Lacone, el intelectual peronista adquiere un papel orgánico en la Argentina durante la hegemonía kirchnerista entre 2002 y 2014, y se embarca en la tarea de recuperar artistas cercanos a su causa política para otorgarles el espacio central dentro del campo cultural y en el terreno académico⁷⁰. Así, durante el kirchnerismo «ha tomado relevancia un intelectual orgánico que por primera vez en la historia argentina no puede ser definido como conservador y que, sin embargo, colabora abiertamente con el proyecto estatal» (Lacone, 2018: 339-340). En este empuje, Marechal se alza como emblema de escritor que se mantuvo siempre en la resistencia a la cultura hegemónica (*Id.*: 329), imagen que iniciara años antes el poeta Juan Gelman, cuando reivindica su lenguaje en «Marechal o el matador de la elegía» (*Confirmado*, 110, 1967) y, sobre todo, en el poema laudatorio «Caras»⁷¹ (*Fábulas*, 1971). Así, la figura de Marechal se emplea como líder de una antología desde su título: *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora* (2011). En el prólogo, Gito Minore insiste en la martirización de Marechal:

Bajo esas nuevas normas [de la Revolución Libertadora] muchos de aquellos artistas, intelectuales y obviamente poetas que duramente los años anteriores habían vivido un verdadero esplendor en sus carreras, como Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, José María Castiñeira de Dios o tantos otros, fueron perseguidos, detractados, olvidados, prohibidos o simplemente dejados de lado (...). Esta antología pretende albergar, si no a todas, la mayor parte posible de esas voces acalladas, «depuestas», por el golpe del 55 y el posterior paso del tiempo (2011: 10-12).

Ignora Minore que, como ya se ha mencionado, fueron los propios peronistas quienes olvidaron a Marechal y que su marginación fue, sobre todo, durante la primera hora del peronismo. También en un volumen reciente, *Poemas de la resistencia* (2016),

⁶⁹ No obstante, Gamarro no deja de lado el tema del antisemitismo que, sin acusar a Marechal, reconoce que es un aspecto espinoso de su obra (2015: 338).

⁷⁰ Ello explica las publicaciones de artículos académicos en revistas de afinidad peronista como «Aproximación a Leopoldo Marechal» de Roberto Surra (*Cuadernos de pensamiento militante* 22, 2014), o la inclusión de Marechal en *Poetas y militantes* (Pablo Vázquez, 2011).

⁷¹ Transcribimos los primeros versos: «eh don leopoldo marechal / por sus dos tiempos transcurrió / lo vestía como una túnica / tejida por el pueblo / a los buenos bellos verdaderos / que amasan pan detrás de todo o dan de comer / al claror que sube de la muerte» (Gelman, 1971: 56)

se publican textos de escritores cercanos al movimiento, muchos dedicados a la figura de Marechal. En definitiva, no hay que ignorar, como concluye Lacone, factores ideológico-políticos y extraliterarios tan evidentes como canales impulsores de la reciente reivindicación del escritor (2018: 338). Cabe matizar, sin embargo, lo evidente: todo rechazo/aceptación es una selección, y este grupo de intelectuales no han hecho más que destacar un rasgo de Marechal que otros quizá omiten. Añade Lacone que los mismos «descuidan que la poética de Marechal (...) era más bien reacia al ingenuo realismo referencialista y al panfleto moralizante» (2018: 335-336). El crítico se refiere a la declaración que el escritor hiciera acerca de la recepción de su última novela: «*Megafón o la guerra* nada tiene de panfletario ni tampoco es una obra de tesis ya que sus materias vivas, de fácil identificación, han sido trasmutadas en “materias del arte”» (Marechal, 1998e: 399). Nuestra perspectiva es que el escritor no acierta a juzgar su novela póstuma, pues en su prólogo encontramos ya una alusión política al mismo J. D. Perón, lo cual permite una lectura en clave ideológica para examinar, no cualquier texto, sino todo aquel que lo requiera, como el caso de *Megafón*.

2.5.1. La lectura autolegitimadora de Ricardo Piglia

Dedicamos un breve apartado a la recuperación que Piglia, uno de los escritores argentinos fundamentales del posboom, hiciera de la obra de Marechal. La justificación descansa, en primer lugar, en la trascendencia que posee la relectura de la tradición argentina por parte de Piglia. Para entender su particular reivindicación, partiremos de la interpretación de Ana Gallego Cuiñas (2019) acerca de cómo se opera la revisión de la cultura nacional, en la producción de Piglia, en diálogo contrastivo con la latinoamericana y la mundial. Partiendo de la tesis de que toda legitimación deviene autocanonización, la autora examina los nombres de escritores escogidos por él así como aquellos que brillan por su ausencia a lo largo de su obra crítica y literaria. En ella, el escritor hace uso de una «prosa conceptual» que debate acerca de la propia ficción y del concepto de tradición nacional (Gallego Cuiñas, 2019: 128). Pero aunque Piglia aluda a figuras de la literatura mundial –sobre todo, norteamericanos y rusos–, su operación consiste en legitimar únicamente lo nacional. En otras palabras, su intención se contraponer al latinoamericanismo que practicara la crítica durante el Boom una doble estrategia: mundializar y, a su vez, deslatinoamericanizar lo nacional:

Esto es: hacer encajar (...) al otro (mundial) en lo propio (argentino) en contra de lo latinoamericano. Piglia lee la literatura nacional como literatura comparada. (...) activa el dispositivo transcultural de lo nacional /mundial para darle vuelta al dispositivo continental que impuso la lectura europea del Boom (Gallego Cuiñas, 2019: 21-32).

¿En qué se basa, implícitamente, Piglia para autonomizar lo nacional frente a lo continental? En que la literatura argentina posee dos particularidades únicas: lo fantástico cotidiano a la manera de Cortázar –ausencia de realismo mágico– y la apropiación de tradiciones ajenas mediante la suma de la traducción y la transculturación. Con este objetivo tácito, Piglia (2016) alude a la «ficcionalización de las poéticas» como proceder de vanguardia desde Macedonio hasta su propia literatura y, añade Gallego Cuiñas, cada vez que convoca a un escritor es porque su obra ficcionaliza algún plano de su propia poética (2019: 42).

Entonces, ¿qué lugar ocupa Marechal en esta operación? En primer lugar, es uno de los autores argentinos que, como ya se ha explicado, cambiaron el modo de lectura nacional, lo que dio lugar a un nuevo lector, es decir, el receptor ideal de la obra del propio Piglia. Por ello, a la pregunta de «¿Cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?» (en *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, 1982), el novelista responde: «Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer. Todos nosotros trabajamos a partir del espacio de lectura definido por la obra de Macedonio Fernández, de Marechal, de Roberto Arlt»⁷² (1982: 137).

En segundo lugar, la producción marechaliana se adecua a la fusión entre Arlt y Borges –a la cual respondería también la obra de Piglia–: «Creo que esa tentación (...) está en Onetti, en Cortázar y el Marechal» (1986: 42). Por ello, en 1990, Piglia reduce la tradición literaria argentina a cinco novelas: «Basta pensar en el *Museo de la novela de la eterna*, en *Adán Buenosayres*, en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Historia funambulesca del profesor Landormy* para ver que la tradición fundamental viene de ahí» (1990: 108). Dichas obras contribuyen a crear una tradición novelística aunque, admite, Arlt y Marechal no terminan de ser asimilados por la riqueza de sus obras: «Quizá son los mejores, los que sólo sobreviven en su propia cultura. *No tienen nada de color local* (...),

⁷² En la misma entrevista Abelardo Castillo, escritor cuya obra ha sido rescatada por la crítica durante los últimos años, reivindica también la figura de Marechal: «Con varios argentinos yo haría un solo escritor conglomerado y teratológico que articulara solo las virtudes, verbales o espirituales, de Marechal, Arlt, Borges, el Sábado de mi adolescencia» (1982: 260).

nada típico y a la vez no se los puede entender fuera de su tradición» (Piglia, 2006: [4]). Resaltamos el final de la cita porque responde a la operación señalada por Gallego Cuiñas: la tradición nacional es simultáneamente local y mundial, y en ese intersticio es donde Piglia coloca implícitamente su propio proceder literario. Para finalizar, añadimos dos cuestiones más de la obra marechaliana reivindicadas por Piglia y que también comparte con su propia producción: la metacrítica y la «poética de la conspiración»⁷³. La primera hace referencia al empleo de la crítica dentro de la literatura, cuyo origen Piglia sitúa en el *Quijote* pero que ubica en el *Museo* de Macedonio en el marco de la literatura argentina:

Obviamente lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal. En la Argentina se escribió *Rayuela*. Esta idea de que se pueden discutir ideas. Hay una gran tradición de la novela filosófica, de la novela de iniciación, que podríamos llamar metacrítica (2015: 200-201).

Las novelas de Marechal continúan dos estrategias que inicia Macedonio y finalizaría con Piglia: si en *Museo*, dice Piglia, se explica cómo se escribe una novela y cómo se lleva a cabo una conspiración, Marechal retoma ambas cuestiones, y plantea la primera en el *Adán*, mientras que la segunda se proyecta en sus novelas posteriores (Piglia, 2016: 85). Así, Marechal es incluido en la serie de autores argentinos que cultivan la metacrítica y el complot, dos constantes de la literatura de Piglia. En esa legitimación, además, se marginan las cuestiones ideológicas y políticas de Marechal ligadas al peronismo porque carecen de interés y no se vinculan a la obra de Piglia pero, sobre todo, debido a la asimilación de lo nacional a lo mundial ya mencionada. En otros términos, reivindicar su peronismo implicaría devolverle ese sesgo localista de sus primeros detractores, un procedimiento ajeno a la interpretación interesada por parte de Piglia. Al desestimar el peronismo, Piglia pierde de vista una de las claves que explican el valor histórico y la función social de la novela, y que intentamos dilucidar en el presente estudio.

2.6. *La crítica extranjera*

2.6.1. **La mirada anglosajona**

Dentro de la crítica norteamericana, cobra importancia la figura de Norman Cheadle, un canadiense que ha dedicado gran parte de su investigación a la producción

⁷³ Expresión acuñada por Pablo Besarón en *La conspiración: ensayos sobre el complot en la literatura argentina* (2009).

marechaliana desde su tesis doctoral, *The Ironic Apocalypse in the Novels by Leopoldo Marechal* (2000), un análisis minucioso del estilo del autor, centrado en la función que la ironía desempeña en sus tres novelas. Pero aún más significativa resulta su traducción al inglés de 2014: *Adam Buenosayres: a novel*, que abre un camino para un nuevo público. En un estudio reciente, el crítico alude a la escasa recepción de la obra marechaliana en Estados Unidos durante los sesenta y setenta debido a razones geopolíticas. Si la divulgación de la narrativa del Boom estuvo condicionada por la Guerra Fría a partir de la revolución cubana, la obra de Marechal sufriría las lógicas consecuencias. La tesis de Cheadle es la siguiente:

En el canon estadounidense de la literatura latinoamericana era posible admitir, previas medidas profilácticas, a un Pablo Neruda, a un García Márquez, a un Jorge Amado, todos ellos comunistas públicamente comprometidos, pero quizá más difícil admitir a un autor catalogado como peronista (...) cuando la opinión liberal consideraba el peronismo como la versión criolla de las ideologías totalitarias de Europa (2017: 498).

Ello, sumado al «monopolio» que en materia literaria poseía el uruguayo Emir Rodríguez Monegal como agente-difusor de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos:

[Rodríguez Monegal] se perfila como el mejor candidato a arquitecto principal del olvido del *Adán Buenosayres* y su exclusión de la versión estadounidense del canon hispanoamericano. (...) Campeón infatigable de Borges, el uruguayo fue el autor principal del relato «borgocéntrico» de la literatura hispanoamericana del siglo XX (2017: 505).

Pero también, Cheadle añade otro nombre que ejerció gran influencia en la conformación del canon hispanoamericano en Estados Unidos. El canadiense se refiere a Luis Harss y su libro *Into the Mainstream* (1967) –traducido como *Los nuestros* (1969)–. Dice Cheadle:

El respeto de Harss por el *Adán* no es suficiente para que le dedique un capítulo a Marechal como sí lo hace con sus contemporáneos Onetti y Borges (...). *Adán Buenosayres* permanecía detenido en una zona fronteriza, en una suerte de sala de espera (2017: 486).

Considera Cheadle que la crítica de Harss es contingente pues, si bien admite que *Adán Buenosayres* es una novela «extraordinaria» también es «malograda al fin, pero abarcadora» (2017: 29). Novela, aunque luego aclare que el libro «es tal vez menos una

novela que un fenómeno pero sus logros (...) se consolidarán después en obras como *La vida breve* (...) y *Rayuela*» (Cheadle, 2017: 34). Harss le otorga especial relevancia al «fenómeno *Adán*» debido a su influjo en la narrativa posterior del Cono Sur –aunque habría que matizar y aclarar cuál es esa supuesta influencia que observa en la novela onettiana–. Sea como fuere, Cheadle lamenta el escaso lugar que el hispanista le dedica a *Adán Buenosayres*, resumida en el prólogo arbitrario que introduce el libro. No obstante, nuestra opinión es que el espacio que Harss le cede es más que suficiente siendo un volumen destinado a sintetizar la narrativa hispanoamericana en pocos nombres y considerando, asimismo, que la trascendencia de la novela marechaliana a nivel continental todavía no se ha dejado notar plenamente en 1967. No sería arriesgado suponer que tras esa decisión se halle el nombre de Francisco Porrúa, editor de Sudamericana, pues no parece casualidad que la editorial publicara la segunda edición de *Adán* en 1966 y luego la traducción de *Los nuestros*. La inclusión de la novela en *Los nuestros* sería, por tanto, muy determinante para la difusión de la misma fuera de Argentina.

Algunas excepciones, sigue Cheadle, fueron las siguientes: el artículo de Ángela Dellepiane («La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana*, 1967), quien se limita a dedicarle un pie de página al escritor, admitiendo el retorno del Marechal entre la crítica. Ese mismo año, Manuel Pedro González, desde Estados Unidos, rescata la capacidad narrativa del escritor por encima de sus defectos ideológicos: «Se puede – aún se debe– censurar la proclividad nazi y peronista del autor y al mismo tiempo hacer justicia al artista. Porque narrador de calibre se revela Marechal en sus dos novelas» (1967a: 206). El crítico ofrece un elogioso comentario a *Adán Buenosayres*, en *Coloquio de la novela hispanoamericana* (1967), en un apartado dedicado a *Rayuela* donde «todo es bastardo, espurio y contrahecho» (1967a: 71) y reconoce que Marechal ya había experimentado las técnicas del *Ulises* previamente y de manera más eficaz (1967a: 75). Su comentario no sorprende en una obra como *Coloquio* donde, como explica Sánchez (2009), González infravalora la emergente narrativa del Boom, arguyendo que su supuesta experimentación responde a un fetichismo de experimentaciones foráneas –de ahí su reivindicación de Marechal, Mallea, Asturias, entre otros olvidados por el Boom–. El fracaso de la trascendencia de González, señala Sánchez, demuestra la escasa relevancia de la crítica filomarxista, aislada en su ataque contra las técnicas experimentales que son, en definitiva, manifestaciones artísticas de la alienación liberal y capitalista (2009: 89).

Entrados los setenta, el estudio de Kessel Schwartz, *A New History of Spanish American Fiction* (1971), resulta ambivalente, pues mientras afirma que Marechal es uno de los pilares de la literatura argentina, junto a Borges y Arlt, también lo califica de «misantrópico» debido al cinismo de su novela. Por su parte, Jean Franco dedica cierto elogio y espacio a la novela en *Spanish American Literature Since Independence* (1973): «La sátira tal vez sea un poco gruesa, pero la inmensidad del proyecto, el vasto despliegue de personajes y el conjunto de la visión hacen que *Adán Buenosayres* sea un impresionante experimento» (1996: 294). Las reivindicaciones posteriores de la novela, concluye Cheadle ha sido limitada en el ámbito anglosajón, pues los artículos académicos y/o del ámbito universitario son escasos. Habrá que esperar a que la traducción del canadiense muestre sus frutos entre ese nuevo público lector que genere el futuro.

2.6.2. Recepción de Leopoldo Marechal en Europa (siglo XXI)

Dedicamos un espacio a la consideración de Marechal entre la academia europea durante los primeros años del presente siglo —estudios que iremos citando a lo largo de nuestro trabajo, de ahí la brevedad del apartado—. En España e Italia, destacan los investigadores Navascués, Martínez Pérsico y Bravo Herrera, a quienes unen dos objetivos: reivindicar la universalidad de la producción marechaliana y difundir su obra en el Viejo Continente⁷⁴. Pero el creciente interés por la obra de nuestro autor se manifiesta, sobre todo, en el proyecto «Leopoldo Marechal y la literatura moderna» dirigido por Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena). Tal empresa tiene como fin profundizar en el conocimiento del escritor mediante jornadas bienales que reúnen a investigadores especializados de distintas partes del mundo, y dan a conocer nuevos horizontes y perspectivas acerca de Marechal; los resultados de las mismas son publicados posteriormente en editoriales de prestigio⁷⁵. Dado que cuenta con el apoyo de la Fundación Leopoldo Marechal —dirigido por la hija mayor del autor—, consiste en el proyecto más actualizado de toda su producción y la evidencia de su modernidad.

⁷⁴ Nos limitamos a enunciar brevemente las investigaciones de los críticos mencionados ya que, en el desarrollo de la tesis, se recurre con frecuencia a sus argumentos y aportaciones.

⁷⁵ Citamos los más recientes como ejemplos: *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, editado por María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eúnsa, 2017) y *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI*, editado por Claudia Hammerschmidt (INOLAS, 2018).

2.7. Adán Buenosayres en el canon argentino

Afirmar que las primeras reacciones de *Adán* fueron negativas y que su recepción sufrió una evolución valorativa cada vez mayor es simplificar un proceso más complejo. La acogida de la novela zigzagueó en un vaivén de detractores y defensores, en ocasiones demasiado radicales en sus posturas ideológicas. Los primeros, al no reconocer las renovaciones estéticas de un texto revolucionario en su aspecto formal; los segundos, al desestimar todas las recriminaciones de aquellos, como la vinculación de *Adán* con el *Ulises* o la ideología de su autor.

Siguiendo a Muschietti, nuestro análisis pone al descubierto una fractura entre el proyecto creador y/o las expectativas de Marechal al publicar *Adán*, y la trama ideológica de sus distintas lecturas. La novela es anacrónica y su escritura está a contrapelo de su época pues, cuando se publica, los martinfierristas no admiten el humor lúdico de la vanguardia; a los intelectuales peronistas no les interesa una obra experimental; y los escritores hegemónicos reniegan del nacionalismo. Por ello, podríamos afirmar que, en sus primeros años, la novela se situaba en una doble periferia, tanto en el polisistema literario como en el campo político. Marechal escribe contra las dos tendencias canónicas de la literatura argentina de los años cuarenta: el realismo y el fantástico; a su vez, es marginado por parte de la intelectualidad peronista.

En términos generales, la novela marechaliana crea dos tendencias entre sus comunidades interpretativas a lo largo de los campos de lectura que atravesó el *Adán*. Una línea se centraría en sus aspectos localistas, es decir, aquellas críticas vinculadas al contexto martinfierrista y a su filiación peronista, una perspectiva que se inicia con juicios negativos a la novela y que evoluciona hacia una mayor valoración de la misma. Tal cambio se debe al paso de una época a otra, cuando el peronismo se reexamina desde la izquierda y se abre paso a una corriente reivindicativa entre la crítica y entre la misma doctrina⁷⁶. Con respecto a la función paródica, *Adán* adquiere su papel original de servir de despedida a la etapa vanguardista, ahora sí plenamente clausurada.

La segunda tendencia sería aquella que comprende los matices universalistas de la novela, es decir, los rasgos formales que comparte con la narrativa del Boom y las numerosas tradiciones foráneas que, lejos de denostarlo, enriquecen el texto. Es la línea que sigue la nueva crítica al insistir continuamente en la doble vertiente local/universal

⁷⁶ Ejemplo de ello es el homenaje a Marechal que en 1989 llevan a cabo una serie de intelectuales cercanos al movimiento (Graciela Maturó, Castañera de Dios y León Bemarós): <http://www.geocities.com/leerasabato/marechal.htm>.

del libro. Pero, además, hemos destacado la doble caracterización genérica de la novela, realismo y vanguardia, como otra de las causas que explican las distintas visiones sobre la misma. Si durante su primera época, *Adán* fue juzgado negativamente por su realismo y, por tanto, por su vinculación histórico-política al peronismo, la aceptación posterior se debe a la omisión de ese aspecto a favor de su experimentación formal. Las nuevas revisiones de la novela tienen la visión totalmente opuestas a las primeras, que únicamente se centraron en la dependencia político-ideológica de la novela. Ello demuestra cómo la autonomía de una obra no depende únicamente de sus estrategias intrínsecas o sus recursos literarios sino, sobre todo, de las lecturas ajenas. *Adán* adquiere así una doble perspectiva de lectura, dos visiones que no se invalidan entre sí. Nuestra propuesta busca, en este sentido, una lectura intermedia que no desdeñe ninguna de las dos posturas.

La otra fractura ideológica, central para nuestra tesis, es la que se opera entre la vanguardia y el nacionalismo en que *Adán* se escribe –descritos en los capítulos precedentes–, y la vanguardia y el nacionalismo de izquierdas posteriores en que la novela se lee –que hemos querido explicar en el presente capítulo–. El texto es resultado de la relectura del martinfierrismo y de un nacionalismo de corte católico-hispánico que deriva en el peronismo, pero la vanguardia de los sesenta –esa vanguardia diferida mencionada– y el nacionalismo de izquierdas serán los paradigmas que permitan su canonización diferida.

3) VANGUARDIA Y NACIONALISMO: EL ROMANTICISMO ANTIMODERNO EN *ADÁN BUENOSAYRES*

3.1. Adán Buenosayres, *novela de vanguardia*

En «Notas sobre Macedonio en un Diario», Ricardo Piglia define la vanguardia como modo de lectura, «una posición de combate, una actitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones» (1999a: 10). Marechal hereda ese espíritu transformador que traza en *Adán Buenosayres*, pero no se limita a proyectar esas luchas sino que también ficcionaliza las prácticas poéticas: «el modo en que un escritor ficcionaliza en sus relatos ciertos rasgos del mundo literario y en los que es posible leer posiciones de combate respecto de problemas como la crítica, el mercado, otro tipo de tradiciones» (Piglia, 2016: 29-30). La parodia de la vanguardia llevada a cabo por Marechal implica un señalamiento, un hacer ver los postulados teóricos de las vanguardias históricas con el fin de invalidarlos. La burla de la vanguardia significa desmitificar, mediante el discurso ficcional, aquello que la crítica teórica posterior ha señalado como contradicciones –Hauser, Jauss, Bürger, Lukács, Adorno, Poggioli, Foster, De Micheli, Sebrelí y Del Gizzo–. Nuestra tesis es que *Adán* no es únicamente una sátira del martinfierrismo, aunque tal pudiera ser el proyecto original del escritor, sino que Marechal emplea prácticas paródicas de vanguardia cuyo blanco son también los principios o premisas instituidos por la vanguardia, en un sentido amplio del término, y no solo el martinfierrismo¹. En otras palabras, el autor se sirve de estrategias estilísticas propias de la vanguardia para criticarla desde sí misma, y parodia así la unión de praxis arte y vida, le devuelve al arte el aura sacra que la vanguardia había querido eliminar², desmitifica su hipotética irracionalidad a través de la teoría del no-disparate, etc. La novela, transgresora en su forma pero tradicionalista en su contenido, es uno de los

¹ Por ejemplo, el parnaso satírico y el cementerio de *Martín Fierro* eran estrategias paródicas comunes para dispararse burlas entre los martinfierristas. La vinculación de *Adán* con dichos hábitos ha sido planteada por Martínez Pérsico en *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística* (2013b).

² Como es sabido, Walter Benjamin acuña el término «aura» para distinguir el arte romántico del vanguardista, siendo el primero un objeto artístico que poseía aún un valor especial, elevado, que la vanguardia busca derribar al «quitarle su envoltura a cada objeto» (Benjamin, [s.f.]: 12). En términos marxistas, para Benjamin, la vanguardia significa que el aura deviene fetiche de la mercancía.

escasos textos literarios en lengua española –si no el primero– en señalar algunos conceptos vanguardistas como falacias.

Pero cabe señalar que nuestra lectura de *Adán* es posible a partir de las definiciones que la crítica especializada de los autores aludidos hiciera de la vanguardia a partir de los cincuenta. Durante las décadas del treinta y cuarenta, años en que Marechal empieza a escribir la novela, «vanguardia» no hacía referencia a la primera oleada de los veinte, sino a la tendencia literaria contemporánea «Así, la llamada generación del treinta se consideró vanguardista a causa de romper con los postulados del martinfierrismo, aunque su poesía se caracterizó por volver al verso medido y la metáfora tradicional» (Del Gizzo, 2016: 22). En otras palabras, las novedades literarias se perciben en esos años como vanguardia porque su hipotética «nueva estética» deja de lado la primera ruptura vanguardista mediante una vuelta neorromántica que Paz denominó «tradición de la ruptura» en *Los hijos del limo*:

Por lo tanto, el quiebre se pensaba en relación con la producción inmediatamente anterior y no con la tradición que los trascendía (...). De modo que para la mitad de siglo y un poco antes, la idea de vanguardia (...) se limitaba a indicar una posición de avanzada y subrayaba el valor de la novedad en el arte (Del Gizzo, 2016: 23).

Es fundamental subrayar ese sentido de vanguardia latente durante el período de escritura de *Adán* porque explica el proceder de Marechal al redactar la novela, que busca superar la estética martinfierrista pero cuyo resultado, como intentaremos demostrar, fue una parodia-homenaje del martinfierrismo y una desmitificación de los postulados teóricos del pensamiento de vanguardia.

3.2. *Novelística y vanguardia a través de Adán Buenosayres*

Definir el género novelístico es uno de los desafíos más controvertidos de la crítica actual debido a su hibridez estilística y experimentación formal; el término puede albergar discursos críticos, científicos, entremezclados con la ficción, dando lugar a obras ambivalentes que presentan, por ejemplo, toda una teoría literaria intercalada en una trama totalmente ficcional: «la forma de la novela (...) ha sido a lo largo de su desarrollo una forma experimental, innovadora y móvil, desafiando todos los intentos de reducirla a una “forma” de un tipo anterior, más estable y colectivo» (Williams, 1980: 217). Sin duda, uno de los estudios críticos más rigurosos acerca de la teoría de la novela es la obra del

primer Lukács. Tras reconocer que el género es un proceso en sí mismo³, ofrece su definición, muchas veces citada, de «epopeya de un mundo sin dioses» (Lukács, 1966a: 81). Define así la novela como el único género que, por su modernidad, remite a unas coordenadas históricas concretas porque responde al proceso de secularización y la desacralización de los viejos saberes religiosos. La novela no da respuestas, por el contrario, crea preguntas que, en ocasiones, ella misma desconoce pero son detectadas por lecturas ajenas en diferido, y solo las mejores «devienen aptas para simbolizar lo esencial de lo que está por decirse arte» (Lukács, 1966a: 81). Cuando Lukács afirma que únicamente la novela genera interrogantes no niega que otros géneros posean esa capacidad, sino que su rasgo más característico, formal y de contenido, es la escisión, al ser la novela resultado del pensamiento moderno. La modernidad es el paradigma de la disonancia y lo contradictorio como proyecta la primera novela moderna⁴. Es innegable, sigue Lukács, que las estrategias retóricas más adecuadas para proyectar esa escisión son la ironía y la (auto) parodia:

...y ese discernimiento que es ironía se vuelve tanto contra sus héroes (...) como contra su propia sabiduría (...). Capta, no solamente lo que esa lucha tiene de desesperada, sino lo que su cesación tiene de más desesperada, [...] muestra también que la superioridad del mundo se debe mucho menos a su propia fuerza (...) que a una problemática interna (...) del alma cargada de ideal (...). La ironía del escritor es la mística negativa de las épocas sin Dios: (...) es a ese título que *la ironía constituye (...) la objetividad de la novela* (1966a: 78-83).

Destacamos el final de la cita debido a la carga paradójica que desprende; no es que Lukács afirme que la ironía sea objetiva, sino que la novela no puede alcanzar la objetividad porque el propio narrador es una categoría escindida por su modernidad, a diferencia del narrador premoderno. La modernidad, entendida en su acepción de renovación, implica la autoconciencia y reflexión sobre sí mismo, de ahí que la novela se

³ Por su parte, Kristeva también la define como proceso pero desde un punto de vista semiótico, como signo en perpetuo cambio: «La retórica (novelesca) es una transformación de significantes (...). El signo (...) conserva siempre, sin duda, una estructura dicotómica entre significado/significante pero sin la estabilidad (...). Este desequilibrio del sistema del signo es lo que la novela pone al descubierto» (1974: 270).

⁴ Lukács: «Cervantes (...) [describe] un inextricable y profundo entrecruzamiento de sublimidad y locura, ese logro se debe (...) al instante histórico-filosófico en que fue escrito su libro, (...) momento en que la dialéctica histórico-filosófica ha condenado ya las condiciones trascendentales de existencia. (...) ha alcanzado la esencia más profunda de esa problemática demoníaca en su obra literaria, la necesidad de volverse grotesco (...) de devenir locura. Es la melancolía profunda del curso mismo de la historia, de la fuga del tiempo que muestra así que los contenidos eternos (...) pierden su sentido porque el tiempo puede superar a lo eterno. Es el primer gran combate de la interioridad contra la vulgaridad prosaica de la vida exterior» (1966a: 93-96).

inicie de la mano de la parodia, es decir, surge con un sentido crítico y con una intención de oposición a una tradición que la antecede; por tanto, es el único género que se define por la ruptura de sí mismo; es, dice Lukács, su propia caricatura (1966a: 66-67)⁵. Es el único género que tiene la capacidad de emplear sus propias estrategias para desacralizarse a sí misma, gracias a su heterogeneidad, y a su falta de definición y delimitación⁶.

La modernidad de la novela se alcanza, además, al albergar elementos convencionalmente ajenos a lo literario; por ello, es contradictorio considerar que una de las novedades de la novela del siglo XX sea precisamente su heterogeneidad. Esto contradice algunas falacias conceptuales en que ha caído la crítica en ocasiones. En primer lugar, la idea de la «muerte de la novela» basada en que la narrativa posmoderna rompe con una serie de barreras propias del género. Si la novela se define por la ruptura formal y de contenido, entonces no puede morir realizando el mismo gesto por el cual surgió⁷. El género novelístico es desde su origen un señalamiento, un modo de plantear y preguntarse acerca de la naturaleza de la ficción: en qué consiste y de qué modo funciona. Por ello sería erróneo, comparativamente, considerar la parodia como una modalidad literaria menor, pues el diálogo con otros textos es, siguiendo a Bajtín, un rasgo constitutivo de toda novela. Parodia y ruptura ocupan un lugar central en el género que, sin embargo, no implican una separación tajante con el pasado sino exactamente lo contrario: la novela moderna privilegia la tradición por encima de todo, se focaliza en ella y de ella depende para configurarse⁸.

En «Claves de *Adán Buenosayres*» Marechal matiza ciertos aspectos de su novela que no estarían suficientemente claros, según las lecturas ajenas. El escritor se centra, en primer lugar, en la elección del género ya que, por primera vez, se aparta de la poesía y el ensayo, que es lo que anteriormente había publicado. «Claves» se inicia con la

⁵ Esto es, con otras palabras, una idea similar a la expuesta por Enrique Pezzoni en la introducción a *El texto y sus voces*, donde desmiente la existencia de la antinovela, señala su vinculación con el mercado a partir de la tradición de la ruptura propuesta por Paz (2009: 26). En consonancia con él, Linda Hutcheon niega la existencia de la novela posmoderna y concluye: «If self-awareness is a sign of genre's disintegration, then the novel began its decline at birth» (2006: 18).

⁶ Ello explica, por ejemplo, el paso de Marechal de la poesía a la novela, un género que le permite desacreditar la vanguardia mediante estrategias de la propia vanguardia.

⁷ La novela, dice Kristeva, posee una estructura paradójica, pues es «cerrada e infinita» a la vez (1974: 267).

⁸ Parodia e ironía comparten con la modernidad su carácter ambivalente: ambos procedimientos tienen un objetivo contra el cual ensañarse mediante el homenaje y la desacralización simultáneamente. La bibliografía en torno a este asunto es amplia, pero citamos aquí estudios clásicos vigentes aún en la actualidad: *Lo cómico y la caricatura* (1855) de Charles Baudelaire, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) de Sigmund Freud, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900) de Henri Bergson, *Retórica de la ironía* (1974) de Wayne C. Booth, y *La poética de la ironía* (2001) de Pierre Schoentjes, entre otros.

definición de «novela» de su maestro, Macedonio Fernández⁹: «Novela es la historia de un destino completo». Así, Marechal indica la importancia del *fatum*, vinculada a la concepción del género novelesco que propone a continuación: «sucedáneo de la epopeya», esto es, la adaptación moderna de la epopeya, género del cual el escritor destaca su rasgo metafísico; Marechal halla en las epopeyas clásicas una realización espiritual a través del doble simbolismo del viaje y de la guerra –mientras el primero es el eje paradigmático de *Adán*, el segundo es su novela póstuma *Megafón o la guerra* (1971)–¹⁰. Por ello, una de las novedades más originales de la primera es el entrecruzamiento de metafísica, épica, nacionalismo y experimentación vanguardista.

Adán Buenosayres es, además, un ejemplo de «narrativa narcisista» (Hutcheon, 2006), debido al uso de la parodia, la metaficción, la intertextualidad y la metalepsis: «the parody creation of new fiction through the rewriting of old is itself the narcissistic subject of metafictional parody in Borges' tale of "Pierre Menard, author of *Don Quijote*"» (Hutcheon, 2006: 25). *Adán* constituye como un desafío hacia la capacidad mimética del arte a través de las siguientes estrategias: la desarticulación del lenguaje convencional¹¹, el narrador inverosímil señalado por Hammerschmitt¹², el uso de la metalepsis¹³, la simultaneidad temporal mediante la memoria¹⁴, los saltos temporales por analepsis y prolepsis¹⁵, y la segmentación y/o dilatación del tiempo¹⁶, procedimientos que hacen de la novela un ejemplo de obra inorgánica (Bürger). Dicha conclusión se deduce del modo en que *Adán Buenosayres* pone al descubierto su propio armazón artificioso, no oculta su

⁹ Cabe recordar el liderazgo de Macedonio para los martinfierristas y su influencia en numerosos escritores argentinos: Borges, Marechal y, más adelante, Ricardo Piglia.

¹⁰ Nuestro estudio parte de los trabajos de Renata Rocco-Cuzzi («Las epopeyas de Leopoldo Marechal», 2004), de Bravo Herrera («Lo épico en "La Patriótica" de Leopoldo Marechal», 2005) y la tesis *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal* (2016) de López Saiz.

¹¹ Dicha desarticulación se formula mediante la mezcla de estilos –lírico, oralidad, registro bajo, lenguaje escatológico, etc.

¹² Su naturaleza es inverosímil no solamente porque desconocemos el lugar y tiempo de la enunciación, también debido a que el narrador se introduce en el prólogo como un personaje más, presentándose como testigo, pero luego resulta ser un narrador intradiegetico que conoce plenamente el interior del protagonista.

¹³ La metalepsis se proyecta desde el inicio, cuando el narrador se dirige directamente al lector, rompiendo los límites narratológicos de la ficción, una práctica que se repite en diversas ocasiones.

¹⁴ Los saltos temporales de la novela crean una simultaneidad que logra verosimilitud a través de los recuerdos de Adán, sobre todo, en el Libro Quinto, dedicado casi exclusivamente a la recuperación de su pasado mediante la memoria.

¹⁵ Para una indagación más detallada del manejo del tiempo en el *Adán*, consultar el estudio narratológico de Navascués: *Adán Buenosayres. Una novela total* (1992).

¹⁶ Este último aspecto, tomado de *Ulises*, consiste en desgajar el tiempo narratológico, acelerando y/o ralentizándolo (Navascués, 1992), haciendo del texto un cuadro cubista narrativo. La comparación con el cubismo la hemos tomado de la siguiente observación de Piglia respecto al *Ulises* que, creemos, se aplica también a *Adán Buenosayres*: «La forma temporal de la vanguardia la marca el *Ulises*, cada hora del día se cuenta con una técnica distinta» (2016c: 136).

ficcionalización ni busca la verosimilitud ni el realismo. Es una novela que aprovecha las técnicas renovadoras de la vanguardia pero, al mismo tiempo, las emplea para revelar su oposición a la teoría de vanguardia.

3.3. *Argumento y estructura de Adán Buenosayres*

La instancia narrativa de la novela es la primera persona («L.M.») del «Prólogo indispensable», quien se encuentra en el funeral del protagonista, y declara su voluntad de publicar sus textos poéticos y relatar sus últimas horas de vida. Ese proyecto es la novela que el lector tiene en sus manos. L. M. es un narrador testigo que, sin embargo, se diluye a lo largo de la historia, dando lugar a un narrador focalizado en el interior del protagonista pero que, sin embargo, se hace presente en algunas ocasiones puntuales.

Adán Buenosayres se divide en siete libros, los dos últimos están narrados por el protagonista. El Libro Sexto es el Cuaderno de Tapas Azules, es decir, sus textos de creación poética y el Séptimo narra el descenso a un espacio alegórico, Cacodelphia. Los primeros cinco libros, narrados por L. M., relatan las últimas horas de la vida de Adán. El primero se inicia mostrando un panorama general de Buenos Aires para descender luego al interior del protagonista, a cuyo despertar asiste el lector mediante el narrador intradieético¹⁷. Uno de los logros técnicos de Marechal ha sido el desarrollo del flujo de conciencia, a la manera de *Ulises*, y la narración se despliega con naturalidad, con ciertos visos de oralidad pero sin perder la lírica de su estilo. Desde las primeras líneas, conocemos algunas particularidades del protagonista: su condición de poeta y su obra lírica –el Cuaderno de Tapas Azules–, sus lecturas bíblicas, la mujer de deseo (la Solveig)¹⁸, su espacio vital y su estrecha relación con Tesler, etc. A medida que avanzamos en la lectura, el narrador nos pasea por las calles porteñas que proyectan el «espacio social»¹⁹ de la ciudad, y accedemos a las figuras arquetípicas de la época:

¹⁷ El descenso es un componente general de la estructura de la novela, pues su inicio describe la ciudad de Buenos Aires desde la mirada del vuelo de pájaro y las últimas líneas del libro aluden a la última espira de Cacodelphia, una suerte de infierno subterráneo.

¹⁸ En *El síndrome de Beatriz* (2006) Cervera Salinas ha indagado en la figura femenina en *Adán Buenosayres*, comparando a la mujer con la Beatriz dantesca, otra de las relaciones entre la novela marechaliana y la *Divina Comedia*.

¹⁹ La noción de «espacio social» concibe la sociedad como un sistema relacional, cuya estructura se define por la oposición o distinción de los sujetos que la componen: «Los agentes sociales (...) están situados en un lugar del espacio social, lugar distinto y distintivo que puede caracterizarse por la posición relativa que ocupa en relación con los otros lugares (...) y por la distancia (...) que los separa de ellos» (Bourdieu, 1999: 178).

inmigrantes, tenderos, mujeres trabajadoras, niños e incluso un linyera²⁰ forman parte del escenario urbano costumbrista.

Así, el espacio en que se desenvuelven los personajes cobra una significación importante en la trama argumental; el exterior de la ciudad contrasta con el interior de la casa de los Amundsen, donde Adán llega luego de su recorrido por la ciudad. Allí se despliega una tertulia que perfila personajes de un estatus superior: el intelectual, el científico, el inglés, el filósofo, la mujer, etc. Hasta aquí, podemos afirmar que la novela, de heterogeneidad genérica, se acerca sobre todo al género costumbrista y, en menor medida, al realista²¹. Pero la exageración de algunas cualidades de los personajes y sus diálogos acorde a los tópicos de la época los tipifica, despojándolos de individualidad. Los debates que se desatan en la tertulia crean una escena pintoresca representativa de la época, pero no es realista según la acepción de «mediación» o «reflejo» según la definición de Portantiero, de realismo como «forma de aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad» (2009: 58). Sí estaríamos ante una obra verosímil pero cuya credibilidad se ve alterada en el Libro Tercero o la Excursión a Saavedra debido a ciertas apariciones fantasmagóricas de cuestionable precisión realista. A medida que se avanza en la lectura de *Adán*, el realismo costumbrista se va dejando atrás, a favor de un discurso mítico –que explicaremos en el último capítulo–. El mito se entiende aquí en su sentido utópico: no-lugar o estado de oscilación entre un pasado perdido (Maipú) y un futuro incierto donde ese pasado es recuperable. Desde su inicio, el diálogo con el pasado es constante, no solo a la manera proustiana²², sino también por los saltos temporales a la infancia de Adán, y por el tono nostálgico del narrador al aludir al pasado privado e histórico. Consiste en una novela signada por la

²⁰ La segunda acepción del *DRAE* define «linyera» como «persona vagabunda, abandonada, que vive de variados recursos».

²¹ En una encuesta sobre novela argentina (*La Gaceta*, 1966), Marechal descarta la oposición entre obras esteticistas y realistas, argumentando que «todo lo que, de algún modo se ubica fuera de la nada, ya es real ineluctablemente. La realidad es “una” y se da en planos o gradaciones diferentes que van desde la realidad relativa de las criaturas hasta la realidad absoluta de su Creador» ([s.p.]). Vemos en su definición esa obsesión por lo real de la vanguardia, apuntada en el segundo capítulo, es decir, una ampliación ilimitada de su uso que permite que sea interpretada de múltiples maneras.

²² Nos referimos al empleo de los sentidos como huella de memoria de la infancia o juventud: «Ambulaba yo por las calles nocturnas, junto a las verjas y los muros empenachados de glicinas cuyos racimos acariciaban mi frente y traían a mi memoria un entrañable sabor de primaveras levantadas y caídas allá, en Maipú» (2013: 491).

memoria pues se presenta al protagonista anclado en sus recuerdos, en una suerte de examen de conciencia cercano a las *Confesiones* de San Agustín²³:

Pensó entonces que desde hacía tiempo su existencia venía limitándose a una machacona recapitulación de lo vivido, como si al encontrar *desierto su presente y negado su porvenir* ya trabajara el alma en ese balance de vida que según dicen precede a la defunción o a la metamorfosis²⁴ (2013: 117) (cursiva nuestra).

Esa reflexión constante de Adán en relación con su pasado, su presente y el futuro incierto le otorga un carácter de «sujeto de yecto», expresión con que Lukács denomina a los personajes literarios modernos que viven sumidos en un continuo sufrimiento existencial, un estado que los aísla de su realidad²⁵. Adán se encuentra en una eterna búsqueda que, según Hammerschmidt, diluye la noción de presente, un proceder de «ultramodernidad» al aniquilar la experiencia inmediata (2018c: 105). El análisis de la autora es acertado aunque dudamos de que esa aniquilación del presente implique la ultramodernidad de la novela²⁶; antes bien, consideramos que consiste en un proceder romántico con un afán programático, una mirada oscilante entre el pasado y el futuro, sin exaltar o anulando el presente. Debido a sus elementos míticos y al discurso utópico, *Adán* es, como queremos demostrar, plenamente romántica, antimoderna y nacionalista.

En el Libro Quinto, la vuelta del protagonista a su casa, al anochecer, cambia el tono lúdico y anterior por otro más sublime y solemne, puesto que el asunto central son los tormentos y amarguras existenciales de Adán, quien muere al llegar a su hogar. Allí se lleva a cabo el proceso denominado por Bachelard como topoanálisis, es decir, «el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a sus personajes en su papel dominante» (2012: 24). Consiste en un procedimiento proustiano, no únicamente por la

²³ En la Colección Marechal se encuentra un ejemplar de *Confessions* comentado y subrayado por el propio escritor. Es probable que el autor tomara de allí la idea de dividir la novela en libros y no únicamente en capítulos.

²⁴ Más adelante, en el Libro Quinto, se reitera la misma idea en otros términos: «[a Adán] le queda sólo el juego de la memoria: cuando lo presente ya nada nos insinúa y lo futuro no tiene color delante de nuestros ojos, ¡bueno es dirigirlos a lo pasado, sí, allá, donde tan fácil es reconstruir las bellas y sepultadas islas del júbilo!» (2013: 418).

²⁵ Lukács: «La ontología del estado de yecto, del individuo solitario tiene como consecuencia, en la literatura, la desaparición de lo típico real y el conocimiento y la descripción, solamente, del tema abstracto, de los extremos abstractos: banalidad cotidiana y excentricidad» (1963: 37).

²⁶ La autora se basa, entre otros argumentos, en que el narrador de *Adán* es atemporal, de quien no sabemos el espacio ni el tiempo de su enunciación. Dicha atemporalidad, según Hammerschmidt, es ultramoderna. Cabe recordar que el narrador cervantino, tanto en el *Quijote* como en el *Persiles*, también carece de ubicación espacio-temporal, por lo cual el proceder de Marechal no sería tan radicalmente novedoso en este sentido.

función de la memoria, sino también por la introspección, la expresión del detalle psicológico y la concepción romántica del tiempo. Asimismo, el parangón con las *Confesiones* de San Agustín es más que evidente en el repaso de su vida pasada y el remordimiento que le produce en el presente. Consiste en un recorrido por los parajes de sus recuerdos, una suerte de proceso purgativo, que se complementa luego con el Descenso a Cacodelphia²⁷. Sus ideas católicas se hacen patentes en esta parte del relato, lo que lleva a preguntarnos si *Adán* se adecua a la definición de novela propuesta por Lukács como «epopeya de un mundo sin dioses» (1966a: 81). Es evidente que, a pesar de la conclusión religiosa de la novela, el personaje se encuentra en una disonancia interna constante, en consonancia con los textos románticos y espiritualistas de la narrativa del treinta. El estado de crisis existencial y agonía del protagonista proyecta esa ausencia de dioses del hombre moderno. En dicho pasaje se justifica, además, la elección de su nombre, el Adán bíblico, aunque Marechal bebiera también de otras fuentes. «Adán» es nombre-arquetipo de todo lo creado, incluidas otras creencias religiosas ajenas al catolicismo²⁸.

Tras la muerte del protagonista, la novela añade dos Libros más: el Cuaderno de Tapas Azules, escrito por Adán para su amor platónico, la Solveig, y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia, que, estructurada mediante el viaje dantesco *ad inferos*, lleva a cabo una revisión del espacio social porteño de los años treinta y cuarenta. Además de la dialéctica temporal entre pasado y futuro, la novela posee una antítesis espacial, entre la Buenos Aires visible y no visible, y dos lugares ficticios: Cacodelphia, ciudad subterránea e infierno dantesco, y Calidelphia, una suerte de paraíso aludido en la novela pero que jamás se hace presente. El final de la novela deja a su protagonista en ese infierno alegórico, enfrentado a una criatura ficticia (el Paleogogo), descrita por Adán a través de una serie de comparaciones yuxtapuestas que reúnen elementos muy distantes entre sí²⁹.

²⁷ Según la filosofía de Orígenes, que Marechal conocía mediante la lectura de la *Historia de los heterodoxos españoles*, el infierno se encuentra en la propia conciencia, y la salvación es posible a través de su purgación. En este sentido, Adán desciende a dos infiernos: al interior de su conciencia en el Libro Quinto, que lo lleva al reconocimiento de Cristo; y a Cacodelphia, donde se enfrenta a los Potenciales, seres que representan sus pecados del pasado.

²⁸ Tales conclusiones se deducen tras la revisión de los libros hallados en la Colección Marechal y, sobre este asunto en concreto, nos referimos a la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, ejemplar que se presenta con marcas y comentarios en los márgenes, de la mano del argentino. Con respecto a la relación de Adán y la cábala leemos en el Libro Tercero: «La primera es el arquetipo de todo lo creado, Adam Kadmon. (...) El hombre, o microcosmos, es imagen del Adam Kadmon, y participa de los tres mundos inferiores, puesto que en él se distinguen tres principios: *nephes* (aliento vital), *ruaj* (espíritu) y *nesjamah* (alma racional)» (1945c: 122).

²⁹ Citamos el último párrafo de la novela: «Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta, como cuchillo de viejo.

La omisión del destino del héroe ha llevado a Navascués a equiparar el final con la clausura de *Rayuela*, pues ambos personajes quedan suspendidos en una suerte de umbral entre la vida y la muerte³⁰. El hermético, abierto y enigmático final de *Adán* resulta clave para la segunda novela, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), pues conecta con la primera desde el prólogo, donde el narrador ofrece su declaración de intenciones: «en *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un infierno sin salida (...). *El Banquete de Severo Arcángelo* propone una “salida”» (1987: 9). La temática metafísica, el simbolismo del viaje, los motivos bíblicos continúan en un texto aún más oscuro e inconcluso que el anterior, dejando de lado la revisión de la cultura argentina. Marechal clausura su producción narrativa con *Megafón o la guerra*, donde el elemento político –es decir, la doctrina peronista–, se pone de manifiesto de manera explícita y forma parte integral de su argumento. La autoficción y el trasvase de algunos personajes la asocia a las anteriores pero el predominio del simbolismo bélico le otorga una diferenciación esencial.

3.4. *Las dos caras de la modernidad*

Adán Buenosayres es fruto de una escritura dilatada que se inicia a finales de la década del veinte y culmina en el año de su publicación en 1948³¹. Veinte años dura la elaboración de una novela que proyecta la evolución de cuestiones políticas, estéticas, filosóficas e ideológicas cruciales de la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Gramuglio indica que en esa dilación

Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de chancho. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés» (2013: 747-748).

³⁰ Navascués: «El final [de *Rayuela*] puede quedar incompleto (...) si se elimina le sucede a Horacio después de que se le deje en el capítulo 56, frente a la ventana abierta. 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» (1997b: 965).

³¹ En «Claves de *Adán Buenosayres*», Marechal aclara que la escritura de *Adán* comienza en París, a finales de la década del veinte. Sabemos que en 1928 su futura publicación se hacía oír en España en una declaración de Guillermo de Torre: «Entre los nombres consagrados (...) [destaca] el de (...) Leopoldo Marechal, el poeta de *Días como flechas*, que dará a las cajas este año con una novela de ambiente porteño». Asimismo, en una entrevista con Fernando Alonso, Marechal reconoce que no dejó de escribir la novela hasta 1948: «A mediados de 1948 tuve que corregir los originales en su totalidad, añadir, quitar e interpolar textos, lo cual fue para mí un trabajo descorazonante a veces y otras, alentador» (1968b: 18). Asimismo, Martínez Pésico (2012a) ha demostrado que el escritor estaría escribiendo su novela hasta finales de los años cuarenta, hipótesis que se sustenta gracias a los testimonios pre-textuales hallados en la biblioteca personal de Rosario. Por su parte, Cheadle (2019), sugiere que, si la lectura del *Ulises* en la traducción francesa impulsó el inicio de la novela a finales del veinte, la traducción española publicada en 1945 motivaría su continuación.

...reside una de las claves para medir el juego de proximidad afectiva y la distancia crítica con respecto al grupo inicial de pertenencia (...), que el texto va desplegando. Este intervalo está poblado por (...) cambios en la colocación del autor en el campo literario (1997: 790).

Por ello dice Piglia que el tiempo empleado en escribirla «...forma parte de la textura de la obra y define su estructura. El libro crece en capas sucesivas, se va transformando» (1997b: XVI). La escritura se prolonga durante la época más determinante en la creación de corrientes de pensamiento del país que, según Cristian Buchrucker, abarca el período de 1927 a 1955 (1987: 14). Los cambios históricos fundamentales de Occidente se trasladan al contexto argentino y, en concreto, ejercerán su influjo la vanguardia y el nacionalismo, dos pilares que vertebran el pensamiento político y artístico de la pasada centuria.

El nacionalismo se proyecta en *Adán Buenosayres* de diversos modos: 1) el lenguaje mítico para idealizar la patria, 2) la sacralización del término «pueblo» y la exaltación de la tradición nacional, 3) y la reivindicación del origen hispano-católico de lo argentino. Con respecto a la vanguardia, podemos diferenciar distintas acepciones o niveles en la novela: la primera, la más evidente, es la parodia o revisión del martinfierrismo –primera oleada de vanguardia argentina–. *Adán* representa un alejamiento del movimiento que no implica una crítica negativa a ese pasado, sino simplemente su clausura. Este aspecto es distinto al análisis que despliega, de modo más implícito, en torno al pensamiento de vanguardia que condicionó la nueva noción de poesía del siglo pasado; veremos, en este sentido, cómo se señalan las falacias y carencias del concepto de arte según el paradigma vanguardista. Y, en tercer y último lugar, señalaremos aquellos rasgos que *Adán Buenosayres* absorbe de la vanguardia, pues no hay duda de que su experimentación formal y su exploración del lenguaje dan muestras de que su escritura no escapó de su influencia.

Mientras que el nacionalismo crea y ordena valores, la vanguardia, los subvierte. El nacionalismo se basa en argumentos atemporales, míticos y utópicos; la vanguardia, en históricos, y en una concepción fugaz y efímera del tiempo. ¿Pueden, entonces, conciliarse? En el presente capítulo ofreceremos una síntesis de ambas nociones, sin detenernos en datos historiográficos sino en los fundamentos teóricos que explican el modo de pensamiento nacionalista, por un lado, y el de vanguardia, por el otro. La intención es hacer dialogar esos conceptos con el de «modernidad» debido a que, por su carácter conservador, el nacionalismo tiende a la resistencia de las novedades de la

modernidad, mientras que la vanguardia se presenta como la máxima novedad de lo moderno. Por tanto, *a priori*, ambos forman dos polos opuestos de una compleja noción denominada «modernidad». Pero, debido al significado ambiguo de la «modernidad», matizaremos previamente la acepción que emplearemos para señalar sus coincidencias bajo dos expresiones: el «romanticismo antimoderno» (Juan José Sebreli, 2000) o el «modernismo antimoderno» (Antoine Compagnon, 2005). Ambos enunciados aluden al mismo fenómeno, que describiremos a continuación siguiendo la definición de «modernidad» propuesta por Jauss.

En el primer capítulo de *La historia de la literatura como provocación* (1970), Jauss traza una evolución del término y ubica en el Renacimiento el inicio de lo moderno como lo opuesto a un pasado inmediatamente anterior, aunque recuperando la Antigüedad³². En el siglo XVIII se revierte ese significado al concebir la historia a partir de la razón crítica y «...avanzando sin cesar en la época del progreso» (2000: 44). Se busca, sigue Jauss, asimilar la «perfectibilidad» en el campo de las artes como en las ciencias exactas; en otras palabras, «moderno» equivale a «clásico»: «La nueva modernidad (...) designa su oposición respecto a la Antigüedad con una palabra que, con este significado, debe tomar prestada de los hermanos Schlegel: el adjetivo *klassisch*, “clásico”» (2000: 51). Tal equivalencia, se verá desbancada cuando el romanticismo, pese a mantener la noción de historia como progreso, llega paradójicamente a las conclusiones opuestas; a partir del siglo XIX, «modernidad» se opone a lo clásico y a lo antiguo porque revaloriza lo efímero, lo transitorio y reivindica el «derecho a propio a lo nuevo» de cada época y generación (Jauss, 2000: 26). Tal historización del arte iniciado en el romanticismo culmina en los movimientos de vanguardia y tiene como consecuencia la pérdida de los modelos de la tradición canónica, dando protagonismo absoluto a la estética de la novedad (Del Gizzo, 2015: 61). Debido a esa pulsión hacia la novedad, se rechaza esa asimilación iluminista entre lo moderno y lo clásico.

Así, podríamos afirmar que el siglo XIX rompe de lleno con una noción de «modernidad» como sinónimo de progreso aunque, no se haya dejado de emplear por pensadores posteriores, sobre todo, adscritos al marxismo³³. Tal es una de las contradicciones señaladas por Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la*

³² Jauss: «Los humanistas restablecen la gran antítesis de *Antique* y *moderni* al no querer ver ya su pasado en los últimos siglos transcurridos (...) sino buscarlos en las *antiquitas* de los autores griegos y romanos redescubierta, remota, y al mismo tiempo, nuevamente comprendida» (2000: 38-39).

³³ Por ejemplo, la noción de «modernidad» empleada por Terry Eagleton en *Las ilusiones del posmodernismo* (1996).

modernidad cuando explica que fue la misma modernidad la que se opuso a sus propios postulados racionales: «Se está rechazando, precisamente, lo que la modernidad, al tratar de cerciorarse de sí misma, pretendió con los conceptos de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización» (1993: 399). Por ello, Jorge Álvarez Yáguez propone dos modos de entender la modernidad para explicar la historia e ideas políticas desde el siglo XVI hasta la actualidad³⁴. Según un primer modo de entenderla, la modernidad se iniciaría a partir de la Conquista de América e incluiría la conquista colonial y el debate Reforma/Contrarreforma como parte de su pensamiento. Un segundo modo, es a partir de la revolución filosófica del siglo XVIII cuando el pensamiento tiende a ser racional, materialista, empírico y científico para erigirse como modelo de conocimiento. Ambas nociones –sigue Álvarez Yáguez– corren paralelas a lo largo de la historia, confundiendo, superponiendo, pero perviviendo diferenciadas en el tiempo –aunque, como explica Eagleton (1997b), la primera se impone como la hegemónica a partir del siglo XIX–³⁵.

La primera acepción explicaría la emergencia de un romanticismo antiliberal contra el progreso y el utilitarismo que Sebrelí denomina «romanticismo antimoderno». La segunda, en cambio, originaría el arte clásico, racional y realista. Partiendo de esa dicotomía, Sebrelí propone una historia de las ideas culturales y artísticas de la modernidad a partir del pensamiento dialéctico. El crítico entiende la dialéctica como la superación de una antítesis pero no su desaparición; la paradoja de toda dialéctica es que la oposición persiste y es superada a la vez. La contradicción y lo dicotómico forman parte de su síntesis, sin que exista una conciliación total ni absoluta entre sus dos partes, sino una lucha constante entre sí³⁶. Dicho de otra manera, las dicotomías persisten en el

³⁴ En «La crítica de la modernidad en el pensamiento decolonial», conferencia pronunciada en el marco de las jornadas «Latinoamérica en perspectiva: Representación, narrativas y modos de vida» (Harvard University, 22/05/2019).

³⁵ Aunque Calinescu también habla de dos modernidades, no seguiremos su propuesta porque su dicotomía se adecua con esa modernidad hegemónica o romanticismo antimoderno de que habla Sebrelí y elude la otra, la ilustrada. Dice el crítico: «La modernidad en su sentido amplio (...) se refleja en la irreconciliable oposición entre los conjuntos de valores que se corresponden con 1) el tiempo objetivado y socialmente medible de la civilización capitalista (...) y 2) la *durée* imaginativa, personal y subjetiva, el tiempo privado. (...) El resultado final de ambas modernidades parece ser el mismo relativismo ilimitado» (1991: 21). En lo que respecta a la primera, la idea burguesa de la modernidad, podemos decir que ha continuado las notables tradiciones de los periodos anteriores de la historia de la idea moderna. La doctrina del progreso, la confianza en (...) la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo (...) el culto a la razón y el ideal del ideal definido dentro del marco de un humanismo abstracto, además de la orientación hacia el pragmatismo y el culto a la acción y el éxito (...). En contraste con ello, la otra modernidad, la que habría de originar las vanguardias, se inclinó desde sus comienzos románticos hacia radicales actividades antiburguesas (Calinescu, 1991: 56).

³⁶ Sebrelí: «El núcleo de la dialéctica está dado por la contradicción, oposición, antítesis, conflicto, que desgarran tanto a los seres como a las cosas, los hechos y las ideas, y los mantienen en una inquietud

mismo marco conceptual pues se requieren mutuamente para existir y ser percibidas y transmisibles. El pensamiento moderno es dialéctico pues la propia modernidad provoca su contrario³⁷. Sebrelí hace uso del significado de «modernidad» como el cambio que se inicia en el siglo XVI cuando la conciencia histórica empieza a reemplazar al pensamiento medieval en un lento proceso que se acelera en el siglo XVIII a partir del Iluminismo, la Ilustración, el cientificismo y la centralidad de la razón. Todas estas «transformaciones de lo moderno» –empleando la terminología de Jauss (1995)– que buscan dejar atrás los dogmas irracionales anteriores, se verán enfrentadas a una resistencia por la nostalgia del pasado premoderno, cuando el tiempo no se sufría con agonía ni existían las consecuencias negativas del progreso: la pérdida de lo espiritual a favor de lo material, desigualdad social tras la falacia de la democracia, industrialización y mercantilización de la vida, distanciamiento entre el burgués y el proletario, etc. Sebrelí ve, en este sentido, una línea de continuidad histórica desde el drama Barroco –primer eslabón artístico que manifiesta ese desasosiego moderno– hasta la vanguardia, pasando por el romanticismo. La búsqueda de la novedad, la glorificación de lo irracional, el gusto por la locura, el sueño, la estética de lo feo, son elementos comunes que comparten, aunque con matices diferenciadores propios de su tiempo. Consiste en una resistencia artística a la modernidad que Sebrelí denomina «romanticismo antimoderno», un arte que se presenta a sí mismo como «moderno» pero que se enfrenta a la modernidad, entendida esta última como el pensamiento que genera el racionalismo de la Ilustración. En contraste a ese arte romántico antimoderno, habría una corriente opuesta, más silenciosa y con menor resonancia, que surge a partir del racionalismo y el cientificismo del siglo XVIII, y que el crítico sintetiza bajo el término de «clásico», cuya manifestación artística más representativa sería el realismo decimonónico:

Lo clásico (...) no reconoce cortes, rupturas, hiatos (...) porque cada nuevo estilo depende de la historia anterior, porque recupera el pasado, asumiendo y enriqueciendo la herencia de sus antecesores, y a la vez se anticipa al porvenir. (...) no ignora el azar pero tampoco la necesidad; no niega lo irracional sino que lo contiene y lo supera; confía en hacer de lo fugaz algo percedero; del caos, un cosmos, y a pesar del absurdo, encontrar un sentido del ser (Sebrelí, 2000: 419).

constante. La dialéctica no se concibe a los seres idénticos a sí mismos e inmutables sino en sus relaciones recíprocas y en su devenir» (1994: 119).

³⁷ Con esta afirmación inicia el conocido ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire* de Marshall Berman (2011).

La propuesta de Compagnon se acerca a la de Sebrelí en la propuesta de una modernidad –romántica– que se resiste a otra modernidad –equivalente a «progreso»–; una «corriente subterránea de la modernidad» (2007: 22) que rechaza el racionalismo, el cartesianismo la Ilustración, el optimismo histórico, y que tiene a Baudelaire como su figura más representativa³⁸. En *Las cinco paradojas de la modernidad* (1990), Compagnon definía la modernidad como el culto a lo nuevo, un imperativo de renovación contradictorio, cuya sexta paradoja vislumbró en su obra posterior, *Los antimodernos* (2005), y que entiende como la incesante superación de sí mismo. El crítico pone como ejemplo la observación de Sartre hace respecto a que Baudelaire avanza sin dejar de mirar el espejo retrovisor³⁹, es decir, consciente de aquello que deja atrás pero sabiendo que es irre recuperable, avanzando a su pesar; por ello, es un «moderno antimoderno», a diferencia de los vanguardistas, a quienes Compagnon considera los «modernos enceguecidos de futuro». El autor delinea la «modernidad antimoderna» a partir de seis características: la tendencia a la contra-revolución política y estética; la hostilidad al pensamiento ilustrado; la actitud pesimista o resignada –que se traduce en el refugio artístico–; el «pecado original» –o la estética de lo grotesco⁴⁰–; lo sublime, y el estilo de vituperación o imprecación antiburgués. Pero Compagnon no incluye la vanguardia dentro de esa modernidad antimoderna, algo que dista de la teoría de Sebrelí, quien sí concibe la vanguardia como antimoderna, opinión que suscribimos. A lo largo de nuestro trabajo veremos que *Adán Buenosayres* cumple con algunos de los rasgos mencionados por Compagnon porque Marechal es un moderno nostálgico enceguecido por la añoranza del pasado.

Partiremos, pues, de las tesis de Sebrelí y Compagnon debido, en primer lugar, a que resultan una novedosa aportación como visión global de la historia del arte. En segundo lugar, porque compartimos la visión de Sebrelí de la vanguardia como última manifestación de ese romanticismo antimoderno en el arte. En tercer lugar, porque consideramos que esa es la raíz que une la vanguardia y el nacionalismo en el contexto de producción de *Adán Buenosayres*. Para profundizar en ello, describiremos el modo en

³⁸ El crítico se basa en la definición de «progreso» como «fanal oscuro» de Baudelaire: «esa linterna moderna [que] ensombrece todos los objetos del conocimiento» (citado en Compagnon, 2007: 86).

³⁹ Sartre: «los rasgos más evidentes y más célebres del carácter [de Baudelaire] que pretendemos pintar: el horror a la naturaleza, (...) el dandysmo y esa vida a reculones que avanza con la cabeza vuelta hacia atrás, mirando huir el tiempo como se ve huir el camino por el retrovisor» (1968: 88).

⁴⁰ Compagnon: «Las ilusiones modernas se derivarían, por tanto, del desconocimiento del pecado original. El error del siglo XVIII fue pensar que el fundamento de lo bello era la naturaleza y no el pecado (...). La belleza es tan antigua como el pecado; es inseparable de la melancolía; es satánica» (2007: 139).

que ambos términos fueron entendidos, primero, por el movimiento de vanguardia a que Marechal perteneció, el martinfierrismo; luego, por aquellos grupos de intelectuales nacionalistas que, durante los años treinta, resemantizaron la noción de «vanguardia» para sacar provecho de sus novedades artísticas. Nuestro propósito es, en suma, explicar la escritura de *Adán* en ese contexto y a partir ambivalencia de la modernidad que impulsó a su autor en su «derecho hacia lo nuevo» -por su carácter vanguardista-, pero también en su pulsión hacia lo antiguo –como demuestra su nacionalismo–, una disonancia entre la conservación y la subversión. En esa transformación hacia lo moderno, existe una nostalgia romántica del pasado, una tendencia paradójica que comparte una generación de escritores que, en la Argentina de los treinta, se adjudicó los calificativos de «nacionalistas católicos» y «vanguardistas». Es decir, dándole una visión romántica a la vanguardia y a la nación⁴¹. Pero, si nuestra tesis se ciñe únicamente a *Adán Buenosayres*, y no en el conjunto de esa generación, es debido a dos razones: la primera reside en la trascendencia posterior de Marechal, en detrimento del carácter efímero o fugaz de escritores que conformaron esa misma atmósfera de época; la segunda es la causa que explica esa mayor trascendencia y que se deduce de su pulsión creadora romántica antimoderna.

3.4.1. La vanguardia o la obsesión por lo real

Todo movimiento de vanguardia es un punto y aparte en las luchas internas de su campo cultural que, por sus ansias de renovación, impulsa un cuestionamiento del canon, la tradición, y la propia noción de arte. Según Del Gizzo, es un período transitorio, un «punto de inflexión en el devenir artístico que condensa el límite entre lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas» (2017a: 17). Para su definición, la autora se basa en la expresión de «época de umbral» de Jauss, esto es, un período en que configuraciones discursivas, formaciones ideológicas y expresiones artísticas se encuentran en un estado de transformación. La vanguardia sería la manifestación explícita, en la esfera del arte, de dicha transición al llevar a cabo la revisión, aceptación, rechazo y selección de obras y autores anteriores, y al posicionarse frente a los paradigmas estéticos en boga. La vanguardia es, en este sentido, la

⁴¹ Cabe aclarar que no nos alejamos de la opinión de Hammerschmidt cuando sugiere que la obra de Marechal es «ultramoderna» (2018) pues entendemos que la autora emplea la noción de «modernidad» que remite a lo novedoso y experimental –es decir, a «vanguardia» - y no se refiere a la acepción propuesta por Sebrelí. Por ello, nuestra hipótesis es complementaria, y no contraria, a la tesis de Hammerschmidt.

culminación de la conciencia histórica que caracteriza la modernidad y que llega a su máximo apogeo en el siglo XX, debido a la secularización de la vida, la democracia, los nacionalismos, las guerras, que caracterizaron la centuria.

Como indica Del Gizzo, si bien no todo el arte del siglo XX fue vanguardista, sí compartió con la historia la vocación por reiniciar desde cero distintos aspectos de la sociedad: política, cultura, costumbres cotidianas, etc. La vanguardia es el resultado de un proceso que comienza en el programático siglo XIX, cuando se originan las novedades esenciales que condicionan la historia en todos sus matices: la revolución industrial en la ciencia, las independencias americanas y unificaciones de las naciones europeas, el desarrollo del pensamiento marxista y la filosofía de Nietzsche, y, en el arte, la culminación de la estética romántica europea que había despuntado a finales del XVIII. Si el siglo XIX se caracteriza por la promesa en diversos ámbitos, el XX intenta poner en práctica lo que antes eran meras ilusiones⁴².

Para Hauser, el expresionismo o postimpresionismo se cierra en 1906 con la muerte de Cézanne, en paralelo al inicio del declive del modernismo hispanoamericano con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío en 1905⁴³. Y así se inicia el pensamiento de vanguardia del siglo XX, caracterizado por dos tendencias según Alain Badiou: la «pasión por lo real» y la «pasión por el presente». La primera es resultado del contexto histórico-político con que se abre el siglo en Occidente, un espíritu de época hastiado ya de la indeterminación y las promesas, dispuesto a concretarlas: las constantes guerras que azoran Europa provocan un giro en la orientación de las obras artísticas. Si la muerte, dice Badiou el artista se enfrenta al puro presente, un *tempus fugit* más trágico que el barroco, pues el individuo se sabe muerte y «muerte», tras la progresiva secularización de la vida, significa vacío⁴⁴. Berman considera que la idea de estar viviendo la plenitud de los tiempos es algo inherente a la modernidad, y Poggioli alude al

⁴² Para profundizar en el germen decimonónico de la vanguardia, consultar a De Micheli (2015), Poggioli (2011) y Badiou (2005).

⁴³ La periodización de todo movimiento artístico es discutible pero nos basamos en la periodización de Federico de Onís para quien el posmodernismo se inicia en 1905. Para mayor información sobre el tema, se recomienda el estudio introductorio de Alfonso García Morales a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (2012).

⁴⁴ Hauser: «La experiencia actual del tiempo consiste sobre todo en la conciencia del momento en que nos encontramos; en una conciencia del presente» (1992: 285). Poggioli, por su parte, denomina «presentismo» a este estado en que se encuentra el vanguardista. En la literatura hispanoamericana, el poema *Altazor* (1931) de Huidobro es el ejemplo más ilustrativo al presentar un personaje que cae al abismo y que acepta la muerte como *fatum*.

«sentimiento agónico» del vanguardista⁴⁵. Por su parte, Badiou explica que el vanguardista lidia con esa sensación de muerte inminente, no mediante la destrucción sino a través de la sustracción, una suerte de «nihilismo activo» (2005: 79). De ahí la metáfora del término «vanguardia» no solo como parte del ejército que va por delante sino también como ese grupo de individuos que toman consciencia de la inminencia de la muerte. Así, si el romanticismo dialoga con la tradición para superarla/emularla, la vanguardia da un paso más al querer deshacerse no solo del pasado sino también del presente, de ahí que la vanguardia está muriendo desde su nacimiento, como afirma Calinescu (1991: 127). La ruptura vanguardista consiste así en eludir el pasado como si jamás hubiera existido, anhelando el futuro en el instante presente. Ello se traduce en el modo en que la vanguardia legitima su arte, no respecto al pasado, sino a su propio presente: «Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos (...). El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte» (Badiou, 2005: 172). Dicho de otra manera, el presente es el tiempo utópico de la vanguardia.

«Vanguardia» implica un cuestionamiento continuo sobre la realidad presente; no porque el arte de vanguardia sea un reflejo de la realidad, sino porque la vanguardia busca indagar en la relación entre arte y realidad. Es un cuestionamiento «continuo» porque la vanguardia abarca todos los movimientos artísticos que durante el siglo XX se adjudicaron la tarea de renovar el arte y la tradición mediante la ruptura⁴⁶; y «presente», porque el fin que comparten todas las corrientes de vanguardia es captar el instante fugaz al operar en un momento de transición, de cesura. Su experimentación se centra en el presente porque clausuraron las formas del pasado e intuyen una estética futura aún en potencia, inexistentes. Ello genera, por un lado, una «estética agónica» (Poggioli, 1962), que proyecta lo fugaz, la destrucción, la angustia del instante presente; por otro, la «estética de umbral» (Del Gizzo, 2017a), una experimentación que proyecta artísticamente la conciencia de lo transitorio. El debate con lo real será una constante

⁴⁵ Poggioli: «la actitud agónica no es estado de ánimo pasivo (...) sino, por el contrario, tentativa de transformar en milagro la catástrofe misma. (...) “agonismo” significa sacrificio y consagración: (...) una forma paradójica y positiva de la destrucción espiritual» (2011: 75).

⁴⁶ Del Gizzo: «El arte del siglo XX fue vanguardista porque compartió con su época el impulso de destrucción para comenzar todo de nuevo. (...) La vanguardia fue la forma en que el arte obedeció a esa lógica revolucionaria de ruptura y refundación; en otras palabras, constituyó la estetización de esa exigencia» (2017a: 9-12).

discusión entre sí y cada movimiento de vanguardia se legitimará como profeta de su verdad o realidad⁴⁷.

Así, las vanguardias asumieron el deber de crear el objeto artístico que ellos consideraban más acorde a lo real, ampliando el término y empleándolo a su conveniencia; pero, a diferencia de otros movimientos artísticos anteriores, la vanguardia se planteó la vinculación entre arte y realidad cuestionando, a su vez, la representación. Como explica Lukács, su perspectiva respecto a la realidad es una suerte de «idealismo subjetivo» que se presenta a sí mismo como objetividad. Si la realidad es inaprehensible, piensa la vanguardia, no hay modo racional de vincularse a ella. El resultado es, sigue Lukács, que la vanguardia hace abstracción de su reflejo subjetivo, a la cual presenta con la expresión paradójica de «realidad poética» (1966c: 248-249). Cada movimiento interpreta a su manera la relación entre arte y realidad, y su interpretación condiciona directamente la forma que adquieren sus obras artísticas. El ejemplo más paradigmático ha sido el abstraccionismo al ser el modo más directo de problematizar la representación de la realidad y por ser una de las novedades más originales de la vanguardia. El abstraccionismo responde a dos maneras de concebir lo real y el arte: mientras el arte abstracto de Kandinsky mantiene el principio de inspiración romántica, el inaugurado por Mondrian responde a lo contrario, a la tendencia científicista, fría y rigurosa que también se inicia con la vanguardia⁴⁸. Dos caras de la misma moneda, dos respuestas contrarias, pero resultados similares: para ambos, su arte es más real que el decimonónico porque capta algo nuevo que antes no se percibía ni se ponía de manifiesto. Lo real se amplía a otras acepciones y percepciones ignoradas hasta el momento: lo subjetivo, lo abstracto, lo incomprendible; todo ello también manifiesta la realidad.

Dentro de la vanguardia se abren varias líneas paralelas que responden a la misma problemática pero que la resuelven de modos distintos: mientras que Dada destruye, el surrealismo construye mediante el azar y el cubismo sigue la corriente científicista. Para Dada, el arte proyecta la realidad porque hace de su obra un objeto cotidiano hasta el punto de desaparecer como producto artístico: si el arte se hace vida, se desvanece. Para

⁴⁷ Eso inicia el futurismo, al proclamar que lo único real es la guerra y la destrucción. La destrucción del arte sería, en consecuencia, el único modo de renovarlo; pero ese paradigma de la destrucción constante es paradójico pues la novedad es transitoria y no puede ser replicada ni repetida: «Es allí donde radica el impulso político de la vanguardia. En caso de definirla por su capacidad de novedad, la irrupción vanguardista solo podría ocurrir una vez» (Del Gizzo, 2017a: 14-15).

⁴⁸ Dicha distinción ha sido desarrollada por De Micheli: «Este expolio de la objetividad (...) [es] el inicio de la operación que llevará al abstraccionismo. (...) no al abstraccionismo del primer Kandisky, permeado de arrebato místico sino al abstraccionismo rígido, neto y racionalista, que tendrá en Mondrian su más coherente representante» (2015: 198-199).

el cubismo, el problema de la realidad se encuentra en la perspectiva del objeto. Si existen tantos puntos de vista como individuos, el artista debe ser capaz de proyectar todos. El cubismo amplía la noción de lo real a los puntos de vista del sujeto, a lo fragmentado y a lo subjetivo. Si Dada busca la integración del arte en la vida y el cubismo propone un modo riguroso, técnico y científico de tratar el objeto representado, el productivismo fue una corriente que aunó ambos objetivos: hacer del arte algo práctico a partir de la producción industrial⁴⁹. Pero mientras el cubismo trabaja los planos, los cortes y las partes del objeto como una reacción estética a la producción en serie, el productivismo rechaza toda abstracción.

En el lado diametralmente opuesto se halla el surrealismo. Influidos por el pensamiento de Freud y Marx, Breton propone la libertad y lo irracional como únicas verdades alcanzables. El surrealismo es «más real» porque llega a límites que la propia conciencia desconoce. A diferencia del rigor técnico para la creación artística, el surrealista se deja llevar por el automatismo, en un estado próximo a la inspiración romántica que, como es sabido, había sido problematizada por la vanguardia –por ejemplo, mediante la firma colectiva de obras como los manifiestos–. Aunque revolucionario, el surrealismo es una vanguardia más moderada porque carece de ese impulso bélico de destrucción de las formas que daba como resultado el abstraccionismo puro, pero comparte con el resto de los movimientos ese debate continuo con lo real y la ampliación de su uso. Porque, en el «Manifiesto surrealista», se insiste en que el arte surrealista no se aparta de ningún modo de la realidad. Lo real abarca el pensamiento racional e irracional, consciente e inconsciente, en sueños y en vigilia. El surrealismo propone, como el resto de las vanguardias, no solo ampliar el significado de la realidad, sino también una nueva percepción de la misma, es decir, la actitud de extrañamiento del individuo hacia lo cotidiano y lo ordinario.

En definitiva, todas estas corrientes que hemos mencionado representan las tendencias destructoras de la forma, de modo que, explica Hauser, no son más que una escisión de una misma conciencia y no direcciones opuestas (1992: 274). Así, podemos definir la vanguardia como un continuo debate acerca del modo en que el arte proyecta lo real. El realismo perseguía el mismo objetivo pero el resultado de sus obras es

⁴⁹ El productivismo deriva del constructivismo, un movimiento que, si bien no busca la funcionalidad en el arte, sí admira la tecnología, la estética de la máquina y su utilitarismo, no en relación con la vida cotidiana, sino al servicio de la revolución –de ahí su diseño de carteles propagandísticos, por ejemplo–. Su obra más representativa fue el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, carente de utilidad práctica.

diametralmente opuesto: el arte realista persigue la mimesis, mientras que el de vanguardia plantea un conflicto de representación de la realidad. La razón reside en que el realismo no plantea qué implica imitar lo real, sino que lo proyecta sin dudar de su capacidad de hacerlo. Tal diferencia surge de las distintas concepciones de realismo: durante el siglo XIX, «realismo» se concebía como sinónimo de «objetividad», de ahí que los artistas románticos buscaran un arte ideal lo más alejado a la realidad posible, mientras que el realismo, que se quiere acercar a la verdad, cree en la representación mimética. La vanguardia, siguiendo la estela romántica, no solo amplía la noción de lo real, sino que la extiende también a lo subjetivo. Supone, en suma, una reflexión estética acerca de cómo proyectar lo real en el arte a través de su propio cuestionamiento.

3.4.2. El mito del nacionalismo

El nacionalismo moderno es una categoría histórica que liga una comunidad (el pueblo) a un espacio (el país) y a un tiempo presente, pero que está justificado por un pasado (tradicción cultural) que apunta a una continuidad en el futuro. Así, «pueblo», «espacio» y «tiempo» se hallan en un eje de implicación sustentado en una confusión entre naturaleza y cultura, pues se percibe como natural algo que es cultural. El nacionalismo en Occidente instauró la convención de asociar una tradición a un espacio concreto, dando como resultado las denominadas «comunidades imaginadas», según la terminología de Anderson⁵⁰. La cultura cobra un papel fundamental en el proceso de legitimidad de dichas comunidades porque, como explica Immanuel Wallerstein, una colectividad ficticia requiere de una conciencia común: «una nación hipotética cuyas raíces se hundan en tiempos remotos, ofrece un sucedáneo maravilloso» (2007: 243), y da como resultado el sentimiento patriótico que sustenta todo Estado-nación. Delimitar y definir la patria fue el impulso que propició las intermitentes independencias americanas y las numerosas unificaciones en Europa durante el siglo XIX. Política, economía, ideología y cultura se subordinan a los intereses nacionales; de esta manera, se fija la identidad de una colectividad a partir del surgimiento del Estado-nación moderno y la posterior conformación de los nacionalismos. El nacionalismo se sustenta en convenciones enraizadas en el pueblo, es decir, en mitos. A diferencia de la mitología clásica, que carecía de esta conexión entre mito y espacio al situar sus relatos en lugares

⁵⁰ Así define la comunidad imaginada: «...una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (Anderson, 1993: 23).

imprecisos, el mito del nacionalismo no tiene como fin dar explicación a un comportamiento humano o a un fenómeno de la naturaleza sino establecer una cultura nacional.

Frente al concepto de nación, que supone un referente específico institucional y políticamente delimitado, el nacionalismo puede ser entendido como signo discursivo, cuyo significado sería el sentimiento de unidad que suscita y su significante, los modos de manifestaciones culturales que lo proyectan en la sociedad. En palabras de Anderson, la nación se caracteriza por una unisonancia imperceptible que conforma «una comunidad (...) que solo la lengua puede sugerir» (1993: 204), es decir, el nacionalismo naturaliza la unicidad entre sus elementos heterogéneos al ocultar la arbitrariedad de su reunión mediante un proceso de mitificación. Desde esta perspectiva semiológica, el nacionalismo se vincula a las mitologías entendidas según la teoría semiótica de Barthes expuesta en *Mitologías*. «Mito» es, para el crítico, la suma de un significante –forma + sentido– y un significado. Barthes considera que la compleja relación entre forma y sentido en el mito es una lucha constante de presencia/ausencia de uno sobre el otro, sin que ambos se manifiesten a la vez, pero sin que ninguno desaparezca (1970: 216). La forma tiene un valor preponderante frente al sentido, lo que trae como consecuencia la deformación de su significado. Pero ese proceso de deformación, a su vez, implica una reflexión sobre el lenguaje, un dejar al desnudo su esqueleto, su estructura; por ello, la función última del mito es metalingüística al ser un «sistema semiológico segundo» (1970, 205). El origen del mito es arbitrario, elegido y configurado por la historia, no surge de la naturaleza (*Id.*: 200); es, asimismo, ambivalente por la dualidad de su significante, pues posee un sentido «lleno», frente a una forma «vacía», a la espera de ser completada por una significación (*Id.*: 208-209). En ello consiste el proceso de mitificación de un personaje, espacio, motivo, etc.: en atribuirle un sentido nuevo, inventado, artificial, simulando que en su arbitrariedad hay una relación causal y natural.

A partir de tales postulaciones barthesianas, podemos afirmar que todo elemento mítico –no mitológico– es la explicación de un fenómeno de la naturaleza, de la existencia o de un determinado comportamiento de los seres humanos. Asimismo, requiere de una aceptación consensuada y colectiva que lo admita, se reconozca e identifique en él. De estas dos premisas se desprende que el mito está entre la naturaleza y la historia, ya que surge por la necesidad ontológica del hombre de dar explicación a su existencia y, a su vez, aparece en una determinada cultura y en una lengua concreta que condiciona su armazón. El mito, la leyenda, la tradición y el espacio se vinculan para sustentar la

identidad nacional⁵¹. La nación como signo discursivo se define por negación a otros signos; en otras palabras, reclama la existencia de otras naciones con que mantiene una relación de oposición. En otras palabras, el nacionalismo tiende a presentar ideas, sucesos, personajes, espacios y tiempos históricos como bienes de interés colectivo para conformar una identidad nacional. Aquí podríamos señalar una convergencia entre nacionalismo y vanguardia pues la segunda también crea su propia «tradición» -o «genealogía», como lo denomina Del Gizzo– pero haciendo hincapié y vanagloriándose de aquello que desecha. El nacionalismo, en cambio, tiende a silenciar u ocultar aquello que margina. La nación es un mito si entendemos este último como «sistemas de representaciones sociales que reclaman la autoridad de un hecho de la naturaleza (...) [donde existe una] relación simultánea con el pasado, el presente y el futuro», esto es, una ambivalencia histórica y ahistórica simultáneamente» (Neiburg, 1995: 9). La nación requiere de una «tradición inventada» que Eric Hobsbawm define como:

...reglas aceptadas abierta o tácitamente, y de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (...) normalmente (...) histórico. (...) la peculiaridad de las tradiciones inventadas es que su continuidad con este es en gran parte ficticia (2002a: 8).

Hemos subrayado una frase que resulta clave para destacar la función que la memoria y el olvido poseen en el proceso de invención de una tradición. Como explica Anderson, la nación surge de manera inconsciente de un «pasado sin horizonte» y el pueblo es, de esta forma, «...una insinuación fantasmal de la simultaneidad a través del tiempo homogéneo, vacío» (2016: 204). La tradición nacional se crea a partir de la selección de elementos, acontecimientos, personajes, manifestaciones artísticas del pasado que, en conjunto, justifican la nación. Toda selección implica recordar así como marginar, y en ese vaivén de olvido y memoria⁵² descansa la ambivalencia de la nación que se presenta a sí misma como moderna y tradicional a la vez:

La nación pasa de ser el símbolo de la modernidad a convertirse en el síntoma de una etnografía de lo contemporáneo dentro de la cultura. Este cambio de

⁵¹ Kevin Lynch apunta el vínculo entre mito y espacio: «Un escenario físico vívido e integrado (...) desempeña asimismo una función social. Puede proporcionar una materia prima para los símbolos y recuerdos colectivos de comunicación del grupo. Un paisaje llamativo es el esqueleto que aprovechan muchos pueblos primitivos para erigir sus mitos de importancia social» (1966: 12).

⁵² Cabe aludir a la sintaxis del olvido que requiere el nacionalismo según el discurso de Ernest Renan «¿Qué es la nación?» (1882).

perspectiva emerge de un reconocimiento del discurso interrumpido de la nación, articulado en la tensión que otorga significado al pueblo como una presencia histórica *a priori* (Bhabha, 2010b: 394).

El final de la cita de Homi Bhabha pone al descubierto lo que él denomina «narratividad» o «narración de la nación», es decir, el conjunto de convenciones discursivas que la crean. Bhabha define la nación como un espacio cultural donde el pueblo se configura a través de un doble movimiento narrativo:

El pueblo son los objetos históricos; (...) [y al mismo tiempo] los sujetos de un proceso de significación que deben borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar el principio prodigioso, viviente, del pueblo en tanto proceso continuo mediante el cual la vida nacional se redime y se significa como un proceso que se repite y se reproduce (2010b: 392).

Entre todas las manifestaciones artísticas, la literatura es el cauce más eficaz para establecer el nacionalismo debido a la estrecha vinculación que existe entre lengua y nación⁵³. Es el medio de creación de «imaginarios sociales» (Baczko 1984), esto es, aquellas convicciones creadas por un colectivo que condicionan la percepción del individuo acerca de su entorno familiar y las instituciones que forman parte de su vida diaria. Los imaginarios organizan y controlan la vida en comunidad mediante la legitimidad o anulación de ideologías, disciplinas, doctrinas, etc. Consisten en estrategias para crear una identidad mediante la adjudicación de las funciones y posiciones de cada sujeto, a través de la imposición implícita de creencias comunes y al establecer papeles modelo como el jefe, el enemigo, el súbdito, el prócer: «Así es producida una representación totalizante de la sociedad como un “orden” según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser» (Baczko, 1984: 28). En dicho proceso, sigue Baczko, el simbolismo, la utopía y el mito adquieren un alcance muy significativo⁵⁴; el primero, debido a que todo imaginario se configura mediante símbolos que permiten asociar ciertas imágenes a determinadas ideas –sirvan como ejemplo los emblemas patrios en el contexto nacionalista–. La utopía y el mito, por su parte, juegan un papel imprescindible para la consolidación del imaginario nacionalista, pues el paradigma

⁵³ En *Literatura y vida nacional* (1975) Antonio Gramsci explica que el resto de las artes, concretamente las plásticas y la música, pueden crear códigos universales al no estar anclados a un idioma particular.

⁵⁴ Baczko: «Esta fusión del mito revolucionario y las utopías (...) puede seguirse a través de los discursos políticos (...). La Revolución debe cumplir una misión educativa, dar forma a un pueblo nuevo (...). Las representaciones simbólicas que el poder revolucionario se da a sí mismo y las utopías se juntan hasta confundirse en el proyecto de transformar a los hombres del pasado en otros tantos ciudadanos que formarían el Pueblo nuevo» (1984: 97).

utópico, explica Baczko, define un espacio ideal que se persigue (Id.: 67) y que sustentan el mito revolucionario necesario para alcanzarlo⁵⁵. Dicho mito está sustentado por la necesidad de romper con un período temporal ya caduco, frente al tiempo nuevo cargado de esperanzas:

Mitos, pues son discursos que cuentan una historia primordial, discursos sobre los orígenes que constituyen, por consiguiente, el equivalente a discursos sobre una identidad colectiva (...). Mitos políticos que encierran y transmiten representaciones simbólicas del Poder, que legitiman relaciones de fuerza existentes (...), mitos cuya base está conformada por la representación de la autonomía de lo social y de lo político (Baczko, 1984: 103).

Para Baczko la conformación del mito político como ideologema es uno de los pilares de la modernidad, un espacio de transición hacia el establecimiento de lo social como imaginario colectivo que va aparejado de fenómenos políticos basados en ideas organizadas por esos mitos: revolución, progreso, Estado-Nación, etc. (Id.: 103). Así, la mitificación de la historia, es decir, la lectura de la historia como épica del pueblo, hace de la misma un mito atemporal, en consonancia a los mitos orales primitivos, pero existen de forma escrita: «...son leídos por un público de consumidores y sus varias versiones conducen a un estudio de las élites letradas, a la consideración de la génesis social de figuras intelectuales, de sus relaciones y conflictos» (Neiburg, 1995: 10). Por ello, los mitos políticos y nacionales se caracterizan por la ambigüedad y el anacronismo debido a su atemporalidad histórica; el mito es un discurso primitivo que contrasta con el racionalismo moderno ya que debería ser reemplazado por la ciencia y la razón⁵⁶. Pero, al contrario, el nacionalismo lo revive como estrategia de conducción política del pueblo. Lo que el nacionalismo mitifica es, en concreto, la tradición nacional y, en este sentido, nacionalismo equivale al «tratamiento de la forma de una cosa como un contenido o esencia» (White, 1992: 47). Es decir, el nacionalismo lee un elemento formal, la tradición, como el contenido fundamental de la nación. En este aspecto, cabe decir, nacionalismo y vanguardia son diametralmente opuestos, pues ambos lidian con la tradición pero,

⁵⁵ Baczko: «El intercambio entre mitos y utopías permanece constante: las utopías amplifican y radicalizan la promesa del futuro (...) mientras ganan en dinamismo y en material simbólico a lo que ellas recogen de los mitos» (1984: 104).

⁵⁶ Como explica Habermas, la desmitologización es uno de los pilares que caracteriza el pensamiento ilustrado que tiene como fin disolver ese «encantamiento» que confundía naturaleza y cultura: «El proceso de ilustración conduce a la desocialización de la naturaleza y a la desnaturalización del mundo» (1993: 132). Naturaleza y cultura se funden en el nacionalismo, basado precisamente en la unión entre espacio natural y espacio social.

mientras el primero la mitifica, la segunda busca su eliminación, aunque erigiéndose a sí misma como nuevo mito artístico.

3.4.3. Nacionalismo y vanguardia, las dos caras del romanticismo antimoderno

El estudio de Mario De Micheli sobre vanguardia se abre con la siguiente cita de Charles Baudelaire –prólogo a *Chant des ouvriers* (Pierre Dupont, 1852)–:

Disparaissez donc, ombres fallacieuses de René, d'Oberman et de Werther; fuyez dans les brouillards du vide, monstrueuses créations de la paresse et de la solitude (...). Le génie de l'action ne vous laisse plus de place parmi nous (1982: 295). [Desaparezcan pues, sombras falaces de René, Oberman y Werther; huid a las nieblas del vacío, monstruosas creaciones de la pereza y la soledad (...). El genio de la acción ya no os deja espacio entre nosotros] (traducción de Teresa Davis).

De Micheli establece un corte en el pensamiento romántico a partir de 1848 porque las oleadas revolucionarias condicionan la función del artista europeo en la sociedad. Esa nueva «era de la acción» obliga a Baudelaire a alejarse de las «sombras falaces» del ideal romántico para centrarse en la utopía popular que la revolución fomentaba. El período entre 1848 y 1870 creó un sentimiento de unidad y animó a intelectuales y artistas a la acción. Consiste en el inicio del «realismo político» (Hauser, 1992: 8), cuando «la presión de las fuerzas populares (...) es captada por los intelectuales como un elemento decisivo para la historia moderna. Por tanto, el mismo arte y la literatura son vistos como *espejo de esa realidad, expresión activa del pueblo*» (De Micheli, 1984: 15). El siglo del ideal y lo sublime genera simultáneamente su contrario, y la literatura deja de ser expresión individual para intentar ser acción popular.

¿Qué interés tiene ese cambio que se opera en el romanticismo para el devenir de los movimientos estéticos que culmina en la conformación de las vanguardias? 1848 significa un umbral entre la elevación sagrada del arte y su descenso a la vida. Aunque la vanguardia sea la culminación de ese descenso, ya en el siglo XIX se señala esa necesidad. Visto de esta manera, el romanticismo adelanta muchos rasgos de la vanguardia al tomar consciencia de la historicidad de la producción artística, una clarividencia de la cual se sirve la vanguardia para devolverle al arte su flujo vital (Del Gizzo, 2017a: 5). El romanticismo es así «vanguardia en potencia» (Poggioli, 2011: 52); o, en palabras de Edoardo Sanguineti, «vanguardia» es la culminación de la «crisis romántica de lo sublime»: «esa especie de nostalgia de lo sublime y esa imposibilidad reconocida de

alcanzarlo que expresan (...) la mala conciencia del arte romántico burgués» (1972b: 90) con la diferencia, añadimos, de que la nostalgia de lo sublime ya no se coloca en el pasado sino que se ubica en el futuro, en una suerte de nostalgia inversa de la vanguardia.

Las revoluciones de 1848 son consecuencia del pensamiento liberal y del nacionalismo que comenzaron a gestarse en el siglo anterior. Son, asimismo, la manifestación de la emergencia de las masas y su participación en la acción política. El impulso revolucionario que percibe Baudelaire atañe y condiciona la función del artista, incapacitado ya para mantenerse al margen de su realidad. Así, a la pregunta de Michelet en 1848, «la muchedumbre, (...) las agitaciones formidables de los ejércitos, el clamor visible de la revuelta, ¿quién pintará todo esto?» (De Micheli, 1984: 232), se podría responder que será la vanguardia quien asuma esa misión. Recordemos, a este respecto, las palabras del manifiesto futurista (1909): «Nosotros queremos glorificar la guerra (...), el militarismo, el *patriotismo*». Subrayamos el último término porque conecta con el espíritu nacionalista del romanticismo, pero también y, sobre todo, vincula nacionalismo y vanguardia, resultados ambos de la necesidad de hacer frente a las problemáticas vigentes del siglo XIX: la secularización de la vida, el liberalismo, la democracia, el mercado y la aparición de las masas. Si el nacionalismo ha de lidiar con estas cuestiones en política, la vanguardia lo plantea en el arte, aunque mantienen una relación de «entrecruzamiento en quiasmo», ya que el nacionalismo se imbrica en el arte y la vanguardia deviene política.

La democracia es uno de los ejes en torno al cual el nacionalismo y la vanguardia se definen, puesto que ambos deben determinar cuál es la función de las masas en el arte y en la política, un interrogante que se inicia a partir del siglo XIX. En política, la cuestión se traduce en los debates acerca de la intervención del Estado en la sociedad, la posibilidad del sufragio, la compatibilidad entre libertad individual e igualdad social, etc. Ello contribuyó, como explica Hobsbawm, a una voluntad colectiva de crear tradiciones que unan al pueblo, sobre todo, en el período de 1870 y 1914 en Europa:

...el avance general de la democracia electoral y la consiguiente aparición de la política de masas dominaron la invención de tradiciones oficiales en el período de 1870-1914. (...) resultó cada vez más obvio que las masas se estaban metiendo en política (2002b: 278).

En arte, la vanguardia abandera una democracia cultural que implica la eliminación de la jerarquía tanto entre temas, lectores y escritores, entre prosa y poesía. «Democracia cultural» significa que lo periférico ingresa al centro, pues ya no solo se

cuentan las historias de grandes héroes, sino que la vida cotidiana de un ciudadano ordinario puede tener interés artístico⁵⁷. La democracia cultural permitió, asimismo, la coincidencia entre artista-pueblo-público, una equivalencia que le otorga protagonismo a la masa en el terreno artístico. Así, otro asunto que comparten el nacionalismo y la vanguardia es la vinculación entre cultura de élite y popular –o de masas–, o entre la alta y baja cultura⁵⁸. Estamos ante una relación compleja que atañe a distintos aspectos de la vida, no solo al artístico, sino también al político, económico, ideológico, etc., y que comienza a cambiar a partir del nuevo espacio de las masas. En el siglo XIX, en consonancia con las ideas de Herder, se admira la cultura popular como medio eficaz para establecer una unidad del pueblo; esa cultura no es popular, en todos los casos, por haber sido engendrada por el pueblo, pero sí está siempre dirigida para un fin de unión colectiva. Por esa razón, el romanticismo se puede calificar de «populista» en su interés por hacer creer que un producto cultural es una creación colectiva cuando el pueblo no es más que el receptor pasivo del mismo⁵⁹. El romántico admira la cultura popular por ser expresión del espíritu del pueblo; consiste en un falso culto de lo popular pues cuando los intelectuales actualizan mitos y leyendas de su región hay una autoridad que les otorga una legitimidad. La relación del romántico con el vulgo es, por tanto, asimétrica y jerárquica.

Por su parte, la vanguardia lleva al extremo la vinculación entre arte y masas al plantear que el arte puede y debe ser de autoría colectiva. Esa concepción consiste en su reacción contra la «Institución Arte» -así denomina Bürger la producción, finalidad y recepción del arte—. La vanguardia se contrapone a la creación individual (producción), al arte por el arte (finalidad), y al consumo elitista (recepción) (Bürger 1987: 105-106). Pero, como explica Lukács, la supuesta democracia cultural que defiende la vanguardia entra en tensión con el hermetismo de su arte. En su experimentación formal, el arte de

⁵⁷ Esa es la novedad más significativa del *Quijote* pues, hasta entonces, no se concebía que la vida de un hidalgo podía tener interés literario. Pero la democracia cultural como tal se iniciaría en el siglo XIX y es condenada ya por Gustave Flaubert en *Madame Bovary*: «Emma Bovary es la terrorífica encarnación de ese apetito democrático. (...) ¿Cuál es en efecto el daño que Emma le hace a la literatura? (...) Quiere emparentar literatura y vida, y para ello hace que toda fuente de excitación sea equivalente a cualquier otra» (Rancière, 2011: 81-82).

⁵⁸ Debido a la gran cantidad de estudios críticos sobre cultura popular, tres trabajos resultan esenciales para observar su historia y evolución: la investigación de Batjín acerca de la obra de Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*) que aborda el período medieval y el Renacimiento; *La cultura popular en la Europa moderna*, donde Burke desarrolla el período de 1500 a 1800 y, finalmente, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Huysen se ocupa del romanticismo y las vanguardias.

⁵⁹ Para un examen detallado de dicho proceso, consultar a Burke (1991).

vanguardia se torna incomprensible porque descrea de las convenciones y exige un público que desdeñe lo vulgar o superficial; en términos marxistas, hacen de la oscuridad y lo ininteligible fetichismo de su arte:

A Joyce y a otros representantes de la literatura «vanguardista» sólo conduce una puerta muy angosta; hay que «descubrir una pequeña maña» para siquiera comprender lo que allí ocurre. (...) las grandes masas del pueblo nada pueden aprender. Precisamente porque en esta literatura faltan la realidad y la vida, impone a los lectores (...) una concepción angosta y subjetivista de la vida. (...) La comprensión difícilmente asequible del arte de «vanguardia» (...) da unos ecos psíquicos tan subjetivistas, deformados y desfigurados, que el hombre del pueblo no puede jamás traducirlos al lenguaje de sus propias experiencias vitales (1966c: 316).

La vanguardia deviene así un arte hermético y antidemocrático pero basada en postulados democráticos, contradicción que se traduce en un arte de y para el pueblo pero sin el pueblo. Y es este otro punto de convergencia entre vanguardia y nacionalismo pues el segundo también se basa en un arte de unidad popular que integre la totalidad de las masas. El mercado juega aquí un papel crucial pues la vanguardia se alza tanto contra la sacralización esteticista como a la mercantilización del arte. La vanguardia cree que puede rivalizar con el mercado al crear objetos que, en teoría, se resisten a su mercantilización. El fracaso de la vanguardia en su intento por conciliar praxis vital y artística ha estado motivado por varias paradojas que jamás pudo resolver. Integrar el arte a la vida deviene su desaparición porque no se puede diferenciar de otros ámbitos:

El punto de ruptura entre ficción y no ficción (...), la tensión entre el arte y la vida. Esa tensión supone que si la vida está en el arte, se desarmen las instituciones que mantienen aislado al arte. Y aquí está el gran fracaso de la vanguardia (Piglia, 2016: 192).

Por ello, Piglia define la vanguardia como dialéctica entre el mercado y el museo: «mercado» en un sentido literal pero también como sinónimo de «público»; «museo» en un sentido literal y metafórico ya que, en el caso de la literatura, alude a canon o tradición (Piglia, 2015: 224). La contradicción en que cae la vanguardia es la ilusión de crear objetos de arte que no sean absorbidos por el mercado. En términos marxistas, la vanguardia busca devolver al arte el valor de uso que el mercado reemplaza por el valor de cambio, neutralizando el objeto artístico como un objeto ordinario más. Por ello, la vanguardia cae en una paradoja inconsciente al querer sustituir una falsa equivalencia –

el valor de cambio— por otra falsa equivalencia —objeto de arte como sinónimo de objeto de uso cotidiano—. Lo que la vanguardia no pudo asumir es que el único medio para combatir el mercado no era el arte sino la lucha política contra la vida burguesa y liberal⁶⁰. Pero la historia demostró que esa revolución fue fallida: o bien el arte derivó en el kitsch de los años sesenta y se mercantilizó, o bien el tratamiento de lo popular se volvió de élite. Ambas vías llevaron a Adorno a reconocer que la alta cultura es la única que puede resistirse al mercado⁶¹. Para él, la reivindicación de la subcultura no soluciona dicho dilema pues, explica, en términos dialécticos, en una carta a Walter Benjamin de 1936, la alta y la baja culturas «exhiben las cicatrices del capitalismo, ambos contienen elementos de cambio. Ambos son mitades rotas de libertad a la que sin embargo no suman nada» (Adorno, 1995: 146). En conclusión, si el arte no puede ser el medio para desarticular el mercado, la vanguardia se vuelve únicamente una acción política y debe separarse de lo artístico: «...el arte revolucionario es una contradicción. Declara que el arte es arte al estar contra el arte; y después quiere establecerse como la forma más permanente del arte» (Rosenberg, 1969: 86).

Tales planteamientos explican la vinculación entre la vanguardia y el nacionalismo del siglo XX pues, si en el XIX el nacionalismo en Occidente fue de corte liberal, el siglo siguiente descubre el fracaso de esa utopía y surgen así movimientos nacionalistas de oposición al liberalismo que derivan en los intermitentes totalitarismos a lo largo de la centuria. Así se explica por qué algunos vanguardistas se acercan al fascismo italiano y alemán y/o la URSS:

Lo que al artista le ofrecían la fusión en la comunidad del nazismo [y de la URSS] (...) era el sueño de que su obra podía ser recibida inmediatamente por el «pueblo», tal como «inmediata» debía ser la estética de ese arte: una obra que no fuese ya mercancía sometida a la mediación de la moneda y el intercambio (Clair, 1998: 62).

⁶⁰ Sanguineti explica que es el mercado el que decreta la separación entre cultura y política, pues el único modo de combatirlo es mediante el divorcio entre cultura y política, ya que vanguardia y compromiso son conceptos incompatibles (1972a: 29). El arte comprometido, sigue Sanguineti, sacrifica su autonomía, se convierte en política y pierde así su carácter estético (1972a: 29-30).

⁶¹ Basándose en una noción marxista del arte, sentencia el filósofo: «El valor de uso del arte se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja su sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética. De la autonomía de las obras de arte, que indigna a los clientes de la cultura porque se les considera mejores de lo que ellos creen ser, no queda nada más que el carácter fetichista de la mercancía» (2014: 46). De Adorno parte Del Gizzo cuando explica: «Al quedar vacante su función social, comenzó a oscilar entre los requerimientos del mercado y el soporte propio que le brindaba la sacralización de sus prácticas, dos formas de legitimación poco satisfactorias de las que procuraría emanciparse mediante las operaciones vanguardistas» (2015: 55).

La cursiva es nuestra para destacar la función del pueblo o del vulgo en la lucha de la vanguardia contra el mercado, y por qué, como indica Jean Clair, algunos vanguardistas vieron en la utopía nacionalista una solución real en su enfrentamiento al liberalismo y la democratización del arte. Es lo que Jeffrey Herf denomina «modernismo reaccionario» del pensamiento alemán:

El modernismo reaccionario fue una respuesta específicamente alemana a un dilema universal (...): ¿Cómo podrán conciliarse las tradiciones nacionales con la cultura moderna, la tecnología moderna, y las instituciones políticas y económicas modernas? (1990: 448).

En suma, queremos destacar que, si bien son nociones antitéticas y no existe una equivalencia entre nacionalismo y vanguardia, sí serían nociones homólogas como paradigmas políticos y artísticos del siglo XX. Ambos son consecuencia del pensamiento romántico con la diferencia de que el nacionalismo es una deriva por continuidad, mientras que la vanguardia lo es por oposición. Los dos proyectan la eclosión de la conciencia histórica de la modernidad, y se contraponen a las problemáticas fundamentales de la centuria anterior: la democracia, el liberalismo y la emergencia de las masas⁶². Y, finalmente, vanguardia y nacionalismo convergen en la definición de la identidad nacional, aunque dando distintas respuestas al mismo proceso. En los apartados que siguen, veremos que, en el contexto hispanoamericano, esta relación es aún más estrecha, pues el nacionalismo y la vanguardia adquieren características particulares debido a su la distinta conformación histórica del continente.

3.5. Hispanoamérica: entre el nacionalismo trasgresor y la vanguardia tardía

Entre las vanguardias primigenias y las postreras se opera el proceso que Schöning denomina «transferencia cultural» de ideas y postulados (2006: 326). Para indagar en una transferencia intercultural, sigue el crítico, se debe partir del horizonte cultural de origen, examinar el medio por el cual se transfiere y estudiar el horizonte cultural de llegada (2006: 326-327). Debido a que la historia de todos los países hispanoamericanos tiene una relación de dependencia con Europa, analizar la transferencia de ideas resulta imprescindible. Las vanguardias hispanoamericanas heredan las postulaciones teóricas de

⁶² Conviene aclarar que no toda la vanguardia se opone a la democracia ni a cierto tipo de liberalismo, pues algunos artistas se vincularon al liberalismo de izquierda de corte socialista, y el pop-art o el kitsch hace de la cultura de masas su leit-motiv.

la europea pero, como señala Muschietti, cuando una categoría cambia de contexto, también se transforma su función (1985: 164), y deviene lo que Roberto Schwartz (2000) denomina «idea fuera de lugar»⁶³. Por ello, en el presente apartado explicaremos ese proceso de transferencia para observar qué toman, marginan o transforman la vanguardia y el nacionalismo durante la década del veinte en Argentina, pues de los años treinta y cuarenta nos ocuparemos luego. Para ello, nos serviremos de la teoría de la recepción de ideas propuesta por Horacio Tarcus. El historiador divide ese proceso en cuatro momentos: 1) elaboración de una teoría o pensamiento; 2) difusión en su propio contexto; 3) divulgación en un contexto ajeno; 4) apropiación por parte del nuevo espacio (2016: 72-75). En las páginas que siguen, veremos cómo se produce este proceso con la vanguardia argentina durante los años veinte, es decir, el movimiento martinfierrista. Nos detenemos en el martinfierrismo por ser «campo gravitacional en el mapa de las revistas culturales» de dicha década (Saítta, 2019-2020: [1]) o, en términos de Bourdieu, la forma institucionalizada de capital cultural de los años veinte; en suma, es el movimiento que abandera la vanguardia argentina, en que Marechal participó activamente y que parodia en *Adán Buenosayres*.

Veremos, en suma, que el martinfierrismo de los veinte y el nacionalismo de los treinta son fenómenos residuales de la vanguardia y nacionalismo europeos respectivamente⁶⁴. Williams se sirve de los conceptos de «residual» y «emergente» para diferenciar aquello que «ha sido formado efectivamente en el pasado pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural» de los «nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente» (1988: 145). Nuestra tarea será evaluar qué mantienen o cambian de su espacio original la vanguardia y el nacionalismo argentinos. Si bien no sorprende que el nacionalismo herede las ideas nacionalistas antiliberales europeas, sí resulta paradójica la imitación de ideas foráneas por parte de un movimiento que, como la vanguardia, se presenta a sí misma

⁶³ Schwartz (2000) reclama la necesidad de cambiar las categorías europeas al contexto hispanoamericano porque, de no hacerlo, se incurre en errores conceptuales que, al ser naturalizados, se asumen como realidades inamovibles.

⁶⁴ Conviene matizar, empero, dicha afirmación porque la mayoría de los críticos (Osorio, Schwartz, Videla de Rivero) han negado que las vanguardias hispanoamericanas sean meros residuos de las europeas. Por un lado, cabe señalar las intenciones políticas que subyacen de trasfondo a sus propuestas, esto es, el interés de legitimar la crítica hispanoamericana a la par de la europea. Por el otro, nuestra hipótesis es complementaria a las de ellos porque, por ejemplo, Osorio no niega exactamente esa relación, pero insiste en que comprender la vanguardia hispanoamericana implica «ponerla en relación con las condiciones (...) históricas que marcan la contemporaneidad hispanoamericana» (1988: XXII-XXIII). Tal es, en definitiva, nuestro intento en el presente capítulo: explicar el martinfierrismo como «residuo europeo» por las condiciones socio-históricas de su contexto.

como ruptura. ¿Es posible repetir la novedad? La respuesta es afirmativa si concebimos la vanguardia como «respuesta a un estado del discurso artístico que es preciso modificar, bien porque han cambiado las condiciones en las que se produce, bien porque es preciso cambiar esas condiciones» (Del Gizzo, 2017a: 14). Veremos que, en el caso del martinfierrismo, su carácter residual y su ubicación periférica lo conducen a repetir la retórica de la novedad ya propuesta por la vanguardia europea; es decir, hay un atisbo de recortar una tradición, una pregunta por lo nacional que se responde a través de la retórica de la vanguardia. No obstante, en su propio contexto, el martinfierrismo sí asume la función necesaria de cambiar las condiciones del discurso artístico que el campo cultural requería renovar, y compatibiliza su cometido con el nacionalismo que subyace de trasfondo. Y, en lo que respecta al nacionalismo posterior, indagaremos su posible vinculación a la vanguardia y qué definición de la misma hace uso.

Cabe aclarar, a este respecto, que nuestro estudio parte de trabajos anteriores que previamente han señalado la relación entre vanguardia y nacionalismo en Hispanoamérica⁶⁵. Sin embargo, como intentamos demostrar, la diferencia que nos distingue es que ellos se han centrado en los movimientos de la vanguardia histórica y, antes que en el nacionalismo, se detienen más bien en el criollismo, es decir, en aquellos rasgos localistas y/o americanistas de su estética. Nuestra propuesta parte de sus hipótesis para sugerir la vinculación interdiscursiva entre la teoría de la vanguardia –no histórica– entendida como paradigma de pensamiento que caracteriza el siglo XX, y el nacionalismo como pensamiento filosófico antiliberal que trasciende el mero costumbrismo criollista de principios de siglo.

3.5.1. Hispanoamérica, entre la orfandad y la utopía románticas

El nacionalismo hispanoamericano decimonónico es subversivo en su defensa por la libertad y emancipación del pueblo frente a la dominación del imperio hispánico; se autolegitima así como arma de resistencia. El nacionalismo argentino, en concreto, pierde toda vinculación con el liberalismo debido a la emergencia de las masas en el país, resultado de la ola inmigratoria. La presencia extranjera es el primer indicio del surgimiento de las masas y, por ello, se percibe como una invasión que provoca el

⁶⁵ Principalmente los de Nelson Osorio (1988), Beatriz Sarlo (1988), Gloria Videla (1990), Jorge Schwartz (1991), Horacio Salas (1994), Carmen Alemany Bay (1998), Celina Manzoni (2000).

aumento del sentimiento nacional. En *El orden del discurso*, Foucault señala la exclusión como una estrategia de distinción de un discurso de otro. Tal es el procedimiento para definir una identidad –nacional, en este caso– que, en Argentina, explicaría el desdén hacia el inmigrante. Como explica Muschietti, la oposición al burgués por parte de la vanguardia europea se traduce allí en el odio al inmigrante, quien personifica la burguesía aún en ciernes:

...el odio al burgués (...) caerá sobre el inmigrante: aquel que en la clase del poder siente como invasor en tanto agente de la paulatina transformación de la sociedad que prepara el ascenso de la clase media argentina y la creación de un incipiente proletariado (1985: 164).

En el campo cultural, se percibe la necesidad de crear una tradición que sustente la idea de patria como modo de resistencia al extranjero. Si en el siglo XIX los nacionalismos europeos volvían su mirada hacia el pasado, en particular, al momento en que comienza a configurarse su cultura nacional –la Edad Media⁶⁶–, en América la ausencia de historia impide ese proceso. El desarrollo de la civilización occidental allí se inicia con la fundación de un espacio intermedio entre ambos continentes, pues los virreinos son lugares americanos habitados por europeos en convivencia con los nativos. Pero esta situación cambia radicalmente con el surgimiento de los nacionalismos, al imponer la necesidad de desligarse de Europa y su consecuente obligación a autodefinirse como colectivo.

Uno de los tópicos que surgen en Hispanoamérica debido a la conciencia de su falta de origen es la doble valencia del continente, un vaivén entre su percepción de ausencia de pasado –aunque la realidad fue que la Conquista inicia un proceso de eliminación– y la utopía de una nación futura, ambivalencia apuntada por Fernando Aínsa (1990: 23). Dicha condición es el «pecado original americano», como lo denomina Héctor Murena⁶⁷, o el drama del continente que, según Rodolfo Kusch, afecta a la relación del individuo con su entorno:

⁶⁶ En España, las teorías medievalistas de principio de siglo XIX consideran el reinado de Alfonso X como modelo histórico-político del país. Por ejemplo, Martínez Marina defiende la España de los fueros y el centralismo conseguido en dicho período en *Discurso sobre el origen de la Monarquía y sobre la naturaleza del gobierno español* (1813).

⁶⁷ En *El pecado original de América* (1954) Murena explica la orfandad americana a través de la expulsión del paraíso: «en un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu que se llama Europa y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacua de espíritu, a la que dimos en llamar América» (2006: 139).

El drama de América está en la participación simultánea del ser europeo y del presentimiento de una onticidad americana. (...) Mientras el problema de la América mestiza oscile entre la vivencia de lo foráneo y la barbarie autóctona, permanecerá insalvable la frustración, la incapacidad de completarse en el paisaje y en el prójimo (...) que interrumpe el anhelo de integridad óptica buscada por el ciudadano, porque lo deja bifurcado en una tensión entre la tierra y la ciudad (1953: 85).

La convención de América como huérfana y utópica se sostiene por la paradoja de la historia del porvenir, una estrategia empleada por los países jóvenes incapaces de proclamar una antigüedad cultural: «...algunos aspirantes a la legitimidad literaria llegan a adoptar otras estrategias (...) recusando la medida literaria del tiempo» (Casanova, 2001: 317). Esta tendencia se mantiene durante la primera mitad del siglo XX, como se observa en una carta que Marechal dirige a Eduardo Mallea en 1938:

Y recordando ahora otras páginas tuyas en las cuales, al hablar de América, la definías como un continente que no ha logrado aún su expresión, se me ocurre pensar que cuando América inicie su discurso también lo hará en un idioma exclamado, como corresponde a todo aquel que habla al fin, tras un largo y doloroso silencio (1938c: 289).

3.5.2. El «mal mitificante» argentino: en busca de una tradición nacional

¿Cómo se traduce este tópico en la nación argentina? La literatura decimonónica se centra, como explica Noé Jitrik (1965), en el doble fin de representar y legitimar la realidad del país. La idea de una América utópica se traduce en *Facundo* en la Buenos Aires quimérica, donde deben emerger la civilización y el progreso. Por ello David Viñas (1982) sitúa el inicio de la tradición argentina en la Campaña del Desierto tras la liquidación de todo resabio de los pueblos originarios⁶⁸, ejemplo de cómo el nacionalismo oculta o borra todo aquello que desecha. A pesar de la abundante producción de la literatura gauchesca, la convención de país huérfano de tradición continúa hacia finales de siglo⁶⁹. En su estudio sobre el mito en la ensayística de Martínez Estrada, Peter Earl

⁶⁸ Piglia, al hablar sobre la Organización Nacional, explica que la clave de la fundación argentina «...fue la de construir un país imaginario, hacer un país en el vacío, fundarlo en el desierto; hay un *pathos* a la vez utópico y criminal en la Argentina de esos años» (1990: 69).

⁶⁹ Escribe Calixto Oyuela en *Estudios y artículos literarios* en 1889: «Quizá no haya en toda América un país más escaso de tradiciones y leyendas populares que el nuestro. (...) Refléjase además en Santos Vega

denomina «mal mitificante» a aquel «vacío (...) que encuentra el argentino medio al contemplar su circunstancia» (1997: 468). Tal es el impulso que motiva a los intelectuales del país a salvar la nación, como sugiere el título de la obra de Patricia Funes (2006), esto es, rescatar una unidad entre identidad-territorio. Dicho objetivo sería la voluntad artística, que heredan escritores e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, de edificar una tradición nacional⁷⁰. En esta línea, P. Obligado lleva a cabo una recopilación de leyendas patrióticas en *Tradiciones argentinas* (1903), cuyo prólogo expone la intención del autor:

Con el objeto único de *salvar* lo poco que va quedando de una época que ya se borra, nuestro autor (...) escudriña el *tesoro que guarda su tradición* y (...) traslada al papel escenas y diálogos que conservan todo el sabor de la realidad, después de (...) adornarlos con las emociones más puras y más laudables (Carranza, 1903: 10).

Subrayamos los términos que sintetizan la voluntad artística que exponemos: salvar una tradición que tenga visos de realidad y despierten en el argentino un sentimiento patriótico. En otras palabras, equiparar leyendas e historia nacional⁷¹, proceso que fue analizado en detalle por Degiovanni en *Los textos de la patria*, centrándose, sobre todo, en los proyectos de la Generación del Centenario.

3.5.3. La voluntad fundacional del martinfierrismo

Cuando Borges importa al país las novedades ultraístas, la atmósfera intelectual centraba su atención en los temas aludidos: la identidad argentina en formación, la inclusión/exclusión de la inmigración, la existencia o no de una tradición, la necesidad de conformar una cultura nacional, la apropiación o renuncia de lo foráneo, la cuestión del idioma, etc. En este clima, Marechal publica sus primeros poemarios y participa activamente en la revista que encabeza la vanguardia argentina: *Martín Fierro* (1924-

(...) el gran período de transición, aun no cerrado para nosotros, de la vida poética y sencilla, casi primitiva, de la pampa (...) a la vida normal y fija (...) de la civilización moderna» (Lehmann-Nitsche, 1962: 73).

⁷⁰ El concepto «*artistic volition*», acuñado por Erwin Panofski consiste en un fenómeno artístico que surge en una comunidad y que se contrapone a la «intención artística», que tiene una connotación individual (1981: 20).

⁷¹ Carlos Bunge expone esta idea de manera más explícita en 1913: «una tradición o una leyenda popular, ¿no son hechos en cuanto existen en la imaginación del pueblo? La existencia de la tradición de Lucía Miranda y de la leyenda de Santos Vega en la memoria del pueblo argentino constituyen, para mí, dos hechos tan reales y tan evidentes como la victoria de Maipú o la declaración de la independencia. Las ideas son hechos cuando existen dinámicamente en la imaginación del pueblo y son aún hechos indiscutibles y básicos» (Lehmann-Nitsche, 1983: 54).

1927)⁷². Un año antes de su fundación, ya se hablaba de una nueva generación literaria en una encuesta realizada en la revista *Nosotros*⁷³ donde algunos de los escritores confirman su existencia⁷⁴, mientras otros se muestran más reticentes a la misma; el propio Marechal, considera que aún «sus esfuerzos son aislados y de una diversidad desconcentrante» (1923: 410)⁷⁵. Más de treinta años después, en la conferencia «La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial», el escritor vuelve sobre esta cuestión, desde una nueva perspectiva:

Llegamos así a mi tumultuosa generación: un grupo de hombres que llegan de fuera y de dentro. Un grupo de hombres que, por un lado, se encuentran con una literatura nacional rendida frívolamente a los más resobados mimetismos y, por el otro, debe considerar y digerir la importantísima revolución operada en el arte, después de la guerra de 1914. Esa generación es ridiculizada entonces con el adjetivo de neosensible. Sin embargo, se agrupa y combate con el nombre significativo de Martín Fierro. (...) ¿Y quieren saber ustedes lo que hacen los hombres de aquella generación? Ricardo Güiraldes [...] escribe su *Don Segundo Sombra*. Oliverio Girondo, viajero infatigable, trata los temas universales con un desenfado y un «energumenismo» curiosamente porteños (...). Jorge Luis Borges en su *Fervor de Buenos Aires*, toma y enriquece la simplísima cuerda de Evaristo Carriego, o ahonda en los temas porteños hasta el rigor metafísico (...). Y Eduardo Mallea (...) guarda un largo silencio literario para volver a la palestra con los grandes asuntos nacionales (1998b: 155).

A diferencia de la respuesta a la encuesta de *Nosotros*, la conferencia citada muestra un afán reivindicativo considerable y sugiere una mayor unidad entre los integrantes de la vanguardia argentina. No es de extrañar esta nueva óptica del escritor si tenemos en cuenta que un año antes había publicado *Adán Buenosayres*, donde se incluían

⁷² El campo periodístico estaba constituido por las siguientes revistas: *Prisma*, *Proa*, *Inicial*, *Valoraciones*, *Nosotros*, etc.

⁷³ Entre los entrevistados destacan algunos futuros colaboradores de la revista *Martín Fierro*: Francisco López Merino, Roberto Ortelli, Brandán Caraffa, Homero M. Guglielmini, González Lanuza, Córdoba Iturburu, Roberto Ledesma, Julio Irastuza, Nicolás Olivari, entre otros.

⁷⁴ Borges concretamente se identifica con el movimiento ultraísta.

⁷⁵ En «Macedonio Fernández», Marechal no habla de generación pero afirma que los escritores de vanguardia estaban unidos por una actitud vital más que estética: «Un deseo de modificar las cosas y entrar en la literatura argentina, como no nos dejaban entrar por la puerta, entrar por la ventana o por la claraboya. Pero en realidad cada uno de nosotros tenía su estética personal, o la elaboró después» (1998i: 345). Similar es su respuesta ante la siguiente pregunta de Alfredo Andrés: «¿Los identificaba una estética común? –De ningún modo. Lo que nos identificaba era una voluntad renovadora, un imperativo de poner al día nuestras letras y nuestras artes» (1990: 20).

a muchos autores de esa época tras la máscara de la ficción, lo que pone en evidencia que su parodia iba acompañada de admiración. Marechal deja claro que, aunque la intención combativa contra la literatura vigente es común a todos ellos, los resultados de sus luchas estéticas son muy diferentes. Como es sabido, *Martín Fierro* es la revista que aúna a los jóvenes escritores, quienes se reúnen en homenajes, celebraciones, diatribas contra la generación anterior (Lugones, Gálvez), frente al grupo de Boedo; y, en los últimos números, contra los intelectuales españoles durante la polémica del meridiano⁷⁶. Por ello, no extraña que Oliverio Gironde reivindique la uniformidad del grupo en un discurso dictado por Córdova Iturburu en la SADE (1949) con motivo de los veinticinco años de la publicación de la revista. Allí ofrece una lista de miembros del grupo, a quienes unía la figura de Evar Méndez⁷⁷.

El tinte nacionalista de la revista *Martín Fierro* se hace evidente desde su título, pero también en la reivindicación de escritores argentinos –por ejemplo, Ricardo Güiraldes– y en declaraciones de su manifiesto como la siguiente: «MARTÍN FIERRO, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación». El cosmopolitismo martinfierrista es inseparable de su nacionalismo y, por ello, ese cosmopolitismo –y/o europeísmo– se presenta problematizado debido a que, en el arte, lo foráneo es modélico mientras que, en la praxis social, el inmigrante es rechazado con desdén. *Martín Fierro* propicia entre sus páginas la literatura nacional y participa, en sus últimos números, de la polémica del meridiano con una actitud patriótica evidente⁷⁸. Significativa resulta, por ejemplo, la carta que Evar Méndez envía a Francisco Luis Bernárdez en respuesta a su ausencia en el contexto del meridiano intelectual –ambas cartas se publican en *Martín Fierro* (44-45, 1927)–. El segundo afirmaba que no quería «...saber nada de meridianos» y apelaba a

⁷⁶ La polémica se desata a partir de la proclamación de Madrid como meridiano intelectual del hispanismo, por parte de Guillermo de Torre en *La Gaceta* (1927). Al español contestan desde distintas revistas de vanguardia hispanoamericana, alzando la ciudad capital como centro de su respectivo país. Para un estudio detallado del tema, consultar *La Polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica 1927* de Carmen Alemany (1998).

⁷⁷ La lista de los colaboradores más asiduos sugerida por Gironde incluye los nombres de Rojas Paz, Ernesto Palacio, Nalé Roxlo, Luis Franco, Córdova Iturburu, Rega Molina, Leopoldo Marechal, los hermanos González Tuñón, López Merino, Borges, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch, Sergio Piñero, Arturo Cancela, Julio Irastuza, Scalabrini Ortiz, Alberto Hidalgo, Gironde, Salas Subirat, Roberto Ortellí, Jacobo Fijman, Xul Solar, Carlos Mastronardi, Ricardo Molinari, Petit de Murat, Pereda Valdés, Canal Feijoo, Eduardo Mallea, Carlos Astrada, Norah Borges, entre otros.

⁷⁸ Así lo considera José Carlos Mariátegui en «Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte»: «La argentinidad de Gironde, Güiraldes, Borges, etc. no es menos evidente que su cosmopolitismo. (...) Quien alguna vez haya leído el periódico (...) *Martín Fierro*, habrá encontrado en él al mismo tiempo a los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos» (1990: 284).

Méndez con el siguiente ruego: «hábleme de cultura ecuménica y no de cultura hispanoamericana». Pero la respuesta del director de *Martín Fierro* fue tajante al definir su revista como «nacionalista y progresista» y concluir que Bernárdez demuestra con sus palabras y actitud que ya no tiene nada que ver con el martinfierrismo. En este contexto de polémica, el autor anónimo de «A un meridiano encontrao en una fiambreira» (1927, 42) escribe:

Nuestros glóbulos rojos hablan varios idiomas y responden a tradiciones distintas y antagónicas. Nuestra mayor tristeza proviene de no saber quiénes somos. (...) Hablamos en castellano, actuamos en inglés, gustamos en francés y pensamos... ¿pero es que realmente pensamos? (1927a: 7).

La confesión de «no saber quiénes somos» puede leerse desde una perspectiva geopolítica que propone Fernando Rosenberg (2006) vinculada a la simultaneidad de cosmopolitismo y nacionalismo de la vanguardia hispanoamericana. Pero, sobre todo, pone al descubierto que el sentimiento de orfandad y la necesidad de definir su identidad son cuestiones que continúan entre los jóvenes martinfierristas. También en el contexto de la polémica del meridiano, Marechal y Rojas Paz señalan la carencia de tradición nacional⁷⁹: «Nosotros tenemos un espíritu confuso y esta fue su historia: un día el vivir se los presentó desnudo y niño como si acabaran de parirle; (...) deseosos de marchar por nuestra propia senda observamos que toda ruta comenzaba en nuestro pie» (Marechal, 1927a: 10). En este sentido, la polémica del meridiano es crucial al promover la unión entre los intelectuales argentinos en oposición a Europa y al reivindicar que el meridiano intelectual se sitúa en Buenos Aires y no en Madrid, y empleando la diferencia idiomática como uno de sus argumentos principales; fue, en suma, una cuestión de identidad y espacio. Por ello, podríamos entender ese debate en relación con la expresión ya mencionada, «geopolítica del conocimiento» (Mignolo, 2003) ya que la legitimidad que asumen los intelectuales hispanoamericanos en el debate descansa en que solo ellos, como hispanoamericanos, pueden hablar acerca de Hispanoamérica, rechazando la mirada ajena y extranjera de España. Pero la polémica no se reduce únicamente al debate que se desarrolla entre los escritores que publican en esas revistas en 1927. La reacción de los intelectuales y escritores solo es una manifestación de un proceso más complejo y general. En palabras de Sánchez:

⁷⁹ Por su parte Rojas Paz admite que, frente a la cultura europea, «la nuestra aún no ha llegado, la estamos esperando, de pie como el paisano que el alba para campear la luz» (1927: 6).

Por detrás del artificio de reprimendas y golpes bajos, la cuestión en juego era ni más ni menos que la influencia de un sistema literario sobre otro, tema que no era en absoluto desdeñable en esos años porque afectaba a las identidades culturales creadas desde la emancipación de las colonias en el siglo XIX y a la autoafirmación de los escritores en el periodo vanguardista (2018: 41).

Si bien Sánchez lleva a cabo una lectura del fenómeno meridional en su relación con el mercado, nuestro propósito es señalar su importancia en el campo intelectual de la década del treinta, debido a los cambios ideológicos, políticos, discursivos y, sobre todo, culturales. La polémica implicó cierto distanciamiento no solo con los españoles, también entre los mismos hispanoamericanos entre sí, quienes ahora reivindican su propio espacio nacional, olvidándose de ese espíritu hispánico que, poco tiempo atrás, propugnaba el modernismo. Como indica Casanova, el espacio cultural nacional no equivale al territorio nacional y, cuando estos intelectuales participan en la polémica, ese espacio cultural se reduce a Buenos Aires; dicho de otra manera, cuando aluden a lo nacional o lo argentino apuntan únicamente a la capital⁸⁰.

En este contexto de debate acerca de la tradición nacional y de la carencia de historia, puede distinguirse entre aquellos que vuelven la mirada hacia la literatura gauchesca para reivindicar la cultura de su país, y quienes miran hacia el futuro como proyecto y voluntad de formar una tradición nacional. En palabras de Elsa Repetto, los martinfierristas padecen la angustia del aquí y el ahora de «un país que no tiene pasado, que solo tiene un pasado ilusorio» (1992: 404-405). Por ello, Muschietti define el martinfierrismo como programa textual contradictorio pues su proyecto cultural de ruptura deviene, en realidad, en idealización de la tradición a través de un criollismo urbano de vanguardia (1985: 165), criollismo que sirve como arma diferencial de las vanguardias europeas (Sarlo, 1988: 114)⁸¹. Su retórica de la novedad contrasta con su reivindicación de obras realistas y costumbristas como *Don Segundo Sombra* (1926) o

⁸⁰ Resulta significativo que el destinatario explícito al cual se dirige el narrador de *Adán* sea argentino y específicamente porteño. Así, leemos en el segundo párrafo de la novela la siguiente apelación: «Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad, bien sé yo que tu pecho se habría dilatado según la mecánica del orgullo, ante la visión que a tus *ojos de porteño* leal se hubiera ofrecido en aquel instante» (1997a: 7). Y, más adelante, se vuelve a reiterar el origen argentino del lector: «No sería difícil que a estas horas el lector (...) se dejase llevar por la inquietud y abandonara mi novela (...). *Pero si en sus arterias corre todavía la sangre de San Martín o de Cabral* (...), el lector volverá de su flaqueza y me preguntará sin duda: ¿Qué había, pues, en la habitación número cinco?» (1997a: 23) (cursiva nuestra).

⁸¹ La originalidad real de su programa fue, en opinión de Sarlo, haber creado un nuevo público, un público «futuro»: «la vanguardia [argentina] divide el campo intelectual y *produce* un público, articulándolo alrededor de la consigna sobre “lo nuevo”» (1988: 100).

los poemas de corte romántico cultivados por Borges. Si bien es cierto que Girondo elabora una estética más acorde a la ruptura de vanguardia, no podríamos extrapolar esa práctica al martinfierrismo en general. Es decir, no podemos aludir a una estética de umbral martinfierrista –aunque sí en poéticas individuales como la producción de Girondo o González Tuñón–, a pesar de la siguiente declaración de en el manifiesto: «nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión»⁸². Antes que estética de umbral, habría que hablar de «voluntad fundacional vanguardista» pues incluso cuando se intenta dejar atrás la tradición pasada, esa intención se ve frustrada. Por ejemplo, Antonio Vallejo escribe en «Criollismo y metafísica» (*Martín Fierro*, 17, 1925): «[Tenemos] un criollismo ametafísico precisamente. Un criollismo que no es evocador de calles muertas ni pasadero en épocas y nombres, sino ambicioso de futuro, celoso de presente». Si bien a priori Vallejo reniega del criollismo pasado, llega a afirmar que hay uno nuevo que persiste, dejando traslucir el nacionalismo que los ancla a su patria. En este sentido, resultan especialmente significativas las declaraciones de Marechal en «El gaucho y la nueva literatura rioplatense» (34, 1926):

Las letras rioplatenses (...) están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal. (...) se refieren a un gaucho estatuable exaltado por una mala literatura, a ese superhombre de cartón que (...) quiere hoy erigirse en arquetipo nuestro. (...) *Resulta doloroso que en América (...) nos aferremos a una tradición que no se anima a serlo todavía (...). Nuestra incipiente literatura debe arraigar en el hoy.*

La cursiva es nuestra para destacar la paradoja del martinfierrismo y de todo movimiento de vanguardia hispanoamericano al negar la existencia de una tradición y señalar la necesidad de crearla. ¿Acaso es posible hablar de una tradición que aún no existe? ¿No es la tradición, por definición, algo ya existente? Y, más importante aún, ¿la

⁸² Como explica Bueno Chávez, la vanguardia material europea deviene vanguardia simbólica en Hispanoamérica «con los textos que decían, usaban, comparaban, promovían, expatriaban, transplantaban, domesticaban y aun buscaban exportar modernidad», como el caso de González Tuñón. Pero, simultáneamente, esa modernidad simbólica fue puesta en duda por otros vanguardistas hispanoamericanos, quienes la reemplazaron por otras simbolizaciones: «Se trata de discursos que convivían con ella en el mismo sistema vanguardista (...) [que] optaron por otros caminos de representación, a veces contrarios al anhelo vibrante de futuro que había postulado la vanguardia efervescente. Estoy pensando sobre todo en *Trilce* (1922), *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Residencia en la tierra* (1935) y *España, aparta de mí este cáliz* (1936). (...) En ellos, de algún modo, queda rota la ilusión de una modernidad intencional y discursiva, demostrada su falacia» (1998: [s.p.]).

vanguardia no es precisamente la ruptura de la tradición? No es posible aplicar una estética de umbral porque, según ellos mismos, carecen de un pasado con el cual romper y, a su vez, el futuro se abre como posibilidad de crear una tradición que, además, ha de ser nacional. Aquí reside el programa contradictorio apuntado por Muschietti (1986), cuya manifestación más explícita se expone durante la polémica del meridiano, en boca de Scalabrini Ortiz: (7, 1927): «Carecemos de tradición cultural (...). Nuestra alma, indiscutiblemente nueva, ¿logrará crearse una voz propia? (...) Seamos los primeros de lo propio y seámoslo sin decirlo, sin pueriles vanidades». La actitud vanguardista está en reconocer esa ausencia de tradición y en generar las condiciones para crearla de la nada. La insistencia de la tradición y de lo propio corrobora esa voluntad fundacional que comparten entre sí los colaboradores del martinfierrismo, lo que demuestra también su carencia de autonomía, a diferencia de las vanguardias europeas. Como explica Bourdieu, la fuerza de superación del pasado que impulsa a la vanguardia es directamente proporcional al peso de su historia:

Paradójicamente, nunca la presencia del pasado específico tan manifiesta como en los productores de vanguardia, que están determinados por el pasado hasta su propósito de superarlo (...): si el campo tiene una historia orientada y acumulativa, significa que el propio propósito de superación (...) es a su vez la culminación de toda una historia (1995: 360).

Las vanguardias hispanoamericanas, y el martinfierrismo en particular, pierden esa autonomía a causa de que carecen de una tradición afianzada a que oponerse y, en consecuencia, el campo literario se acerca más al político de lo que los propios vanguardistas pretenden⁸³. Si, como explica Muschietti, toda forma que cambia de contexto, cambia de función, el paradigma de la ruptura de la vanguardia europea deviene afán de construcción nacionalista en Hispanoamérica como proyecto romántico antimoderno que asume Marechal al iniciar la escritura de *Adán Buenosayres*.

Tras señalar las semejanzas y diferencias teóricas entre la vanguardia y el nacionalismo, hemos querido proyectar el modo en que el martinfierrismo las aúna. Evaluando la relación interdiscursiva entre textos de distintos miembros del movimiento

⁸³ En palabras de Casanova: «el imperativo categórico de la autonomía es la oposición declarada al principio del nacionalismo literario, o sea, la lucha contra la intrusión política en el universo literario. (...) La particularidad de ser (o poder ser) universalizables, desnacionalizados, es el rasgo que caracteriza a los espacios (relativamente) autónomos» (2001: 121).

–incluido Marechal–, hemos deducido que gran parte de la estructura de sentimiento de dicha época se sintetiza en su «voluntad fundacional vanguardista». Tal expresión señala el paradójico interés de contraponerse a un pasado cuya existencia se niega y, a su vez, de fundar una tradición nacional que distancie su vanguardia de lo foráneo, restándole el supuesto cosmopolitismo con que el martinfierismo se presentaba a sí mismo.

4. LA ÉPOCA INFAME DE LA CULTURA ARGENTINA

4.1. Introducción

En el «Prólogo indispensable» de *Adán Buenosayres*, escribe Marechal bajo el seudónimo de L. M.¹: «Las primeras páginas de esta obra fueron escritas en París, en el invierno de 1930. Una honda crisis espiritual me sustrajo después, no sólo a los afanes de la literatura, sino a todo linaje de acción» (2013: 92). Además de datar el inicio de la escritura, Marechal alude a una crisis espiritual que, por un lado, puede interpretarse como convención romántica del artista atormentado pero también vincularlo a la nueva época que se inicia en la Argentina de los años treinta. Para entender ese cambio, nos decantamos por sustituir la denominación de Década Infame² por Época Infame³, de acuerdo con la propuesta de Claudia Gilman (2003):

Época como el campo de posibilidad de existencia de un sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones. (...) puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso; es decir, las condiciones históricas que implican que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa. (...) se define como un *campo de lo que es públicamente decible y aceptable* –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia (2003: 36).

Una época se clausura cuando se produce un cambio en los objetos o ideas de los que se puede o no hablar (2003: 53). Es decir, cada época posee un discurso hegemónico, legítimo, que normativiza las reglas internas de los campos político, cultural, intelectual, etc. Mientras que Década Infame alude a un proceso histórico-político, Época Infame se refiere únicamente al plano cultural y abarcaría los años que van de 1929 a 1946, es decir,

¹ Genette (2001) define todo paratexto como «umbral» debido a su ambigüedad entre lo real y lo ficcional; así, todo prólogo o prefacio es una suerte de puerta de entrada ambivalente con que el autor presenta su libro. En el caso del *Adán*, el prólogo es «indispensable» porque Marechal ofrece su declaración de intenciones haciendo uso de la ambigüedad propia de la autoficción, pues L. M. se presenta como editor de las obras del protagonista, es decir, se incluye en la obra como personaje ficcional y se introduce el tópico cervantino del manuscrito encontrado.

² La Década Infame es un corte historiográfico revisionista que debe su nombre al periodista José Luis Torres quien, en 1945, denomina así a un paréntesis entre el gobierno peronista y los años veinte, un hiato caracterizado por una inestabilidad política y económica a partir del golpe de Estado del general J. F. Urriburu (1930) hasta la Revolución de junio en 1943.

³ En «El campo intelectual y cultural argentino de la *Época Infame* (1929-1945)» (*Artifara*, 19, 2019) hemos desarrollado ese cambio de denominación con más detenimiento.

desde la clausura de *Martín Fierro* hasta el ascenso de Perón al poder (1929-1945). Dicho período posee sus propias configuraciones discursivas: el golpe de Estado del general Uriburu en 1930 obliga a escritores e intelectuales a involucrarse más activamente en política y a posicionarse ideológicamente en pro o en contra de las corrientes nacionalistas y totalitaristas incipientes. En palabras de Martínez Pérsico:

La pretérita apoliticidad literaria de la vanguardia –en una y otra orilla– se tornará militante: la realidad se filtra lentamente en tonos y temas, dando consistencia a la equívoca bifurcación de la vanguardia en «vanguardia artística» y «vanguardia política» (2012b: 53).

Nuestro propósito en el presente capítulo es proporcionar un sociograma de época (Duchet), una radiografía que explique brevemente ese proceso y su repercusión dentro del campo intelectual y cultural argentino tras el declive del martinfierrismo. En concreto, se busca reconstruir el interdiscurso (Pêcheux) del nacionalismo y la vanguardia vigentes en la Argentina de los años treinta mediante la indagación en revistas culturales nacionalistas y/o católicas. Por ello, aludiremos someramente a *Sur*, la revista central de la época que escapa a esta categoría y que ha sido estudiada ya por numerosos investigadores; pero, más importante aún, porque la revista de Ocampo hereda la institucionalización del capital cultural que antes poseía *Martín Fierro* pero eso no significa que sea representativa de su época sino, más bien, lo contrario: *Sur* destaca entre las demás revistas por ser excepcional en su divulgación de escritores extranjeros, en su posicionamiento anti-nacionalista y en la difusión de autores argentinos que trascendieron posteriormente. A diferencia del capítulo anterior, en que únicamente nos ceñimos al campo literario –concretamente al martinfierrismo–, en este caso intentaremos abarcar el campo intelectual nacionalista en su conjunto. La razón estriba en que *Adán Buenosayres* parodia el martinfierrismo pero los debates que proyecta en torno al nacionalismo hispano-católico se entienden interdiscursivamente en relación con los debates sostenidos entre escritores e intelectuales de las décadas del treinta y cuarenta.

Con este fin, concebiremos la historia de las ideas a la manera de Walter Benjamin mediante la metáfora del torbellino: «Por origen (...) [entendemos] lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (...) y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer» (1995: 45). Benjamin no comprende la historia como algo lineal sino oscilante, caracterizada por conexiones atemporales y anacrónicas que se hallan en un continuo vaivén de novedad y pervivencia. Siguiendo al filósofo, Didi-Huberman propone dividir la historia, no en períodos

temporales, sino en umbrales teóricos (2011: 129) que señalen de modo más evidente cómo ciertos fenómenos o ideas, aparentemente caducos, brotan inesperadamente como remolinos en el devenir de la historia. La historia no se entiende, entonces, como una cadena de causas y efectos, pues las ideas y acontecimientos no se despliegan en la continuidad del tiempo sino de un «modo intensivo» (Didi-Huberman, 2011: 140). En el corte cronológico del presente capítulo, nos centraremos en el surgimiento del nacionalcatolicismo de la Argentina de los años treinta como un fenómeno «torbellino» que irrumpe en el país, consecuencia de la noción de modernidad entendida a partir del siglo XVI –siguiendo la propuesta de Álvarez Yáguez–.

Ofrecemos, asimismo, una posible división en la historia literaria argentina del siglo XX alternativa a otras propuestas⁴. No queremos dejar de resaltar el carácter didáctico de nuestra sugerencia, útil para encuadrar ciertos esquemas discursivos pero que reduce fenómenos de larga duración. Las épocas que proponemos son las siguientes: la primera comprendería los veinte años posteriores al Centenario (1910-1930). A partir del Centenario, la reconsideración acerca de la historia y tradición argentina se manifiesta en el campo intelectual, político, cultural y periodístico. Este último, además, comienza a cobrar un protagonismo creciente, pues son años de importante desarrollo de la prensa, siendo el cauce principal de ideas políticas, estéticas y culturales. Y, si bien en los años veinte se inicia un cambio en el campo cultural a partir de las vanguardias, continúa esa preocupación por el establecimiento de una tradición argentina como foco de los distintos discursos. Pero, en cambio, la crisis de 1929 –a nivel internacional–, desplaza ese objetivo y pone en el centro del campo cultural intereses más comprometidos con lo político. Tal período se iniciaría a partir del golpe de Estado del general J. F. Urriburu (1930), marcado por tres presidencias radicales y el acceso de la clase media a la política, clausurándose en 1946, con el ascenso de Perón al poder, pero siendo 1943 un nódulo temporal clave por la Revolución de junio. Finalmente, el período comprendido entre 1946 y 1959 representaría los años peronistas y posperonistas, antes del comienzo de la época señalada por Gilman, los sesenta.

⁴ Nuestra sugerencia es complementaria puesto que se basa en criterios distintos a los de otros estudios. La *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Jitrik, se aleja de las perspectivas de Rafael Alberto Arrieta o de *Capítulo*, a las que considera meramente descriptivas; la primera, «informativa y canónica», «asentada sobre lo admitido y reconocido», la segunda (2014: 8). Jitrik amplía la historia literaria hacia discursos de otra naturaleza (crítica, periodística, política, etc.), pues concibe todo discurso histórico como «relato» que determina también la historia literaria. Nuestra propuesta es cercana a la de Jitrik en tanto que también admite y tiene en cuenta otros discursos para su cronología.

4.2. La clausura de Martín Fierro

En 1928, Guillermo de Torre da por finalizado el movimiento martinfierrista en «De la extrema derecha a la extrema izquierda» (*La Gaceta literaria*, 38). El español desmiente la posibilidad de que el final de la revista se deba al debate acerca del meridiano intelectual y concluye: «débese (...) a la grave escisión producida hace poco en el grupo de los martinfierristas y en virtud de la cual, tres de sus miembros más conspicuos – Borges, Bernárdez y Marechal– separáronse radicalmente». Por su parte, Jorge Schwartz y Horacio Salas atribuyen la clausura de la revista a la fundación del Comité Yrigoyenista de intelectuales jóvenes fundado por Borges, al cual Evar Méndez no se adhirió; porque ser vanguardista y estar de acuerdo con el Estado son actitudes imposibles de conciliar⁵. El segundo acierta cuando afirma el paso de la vanguardia artística a la política pues ese es el cambio clave entre una época y otra⁶. Pero Jerónimo Ledesma reconoce otros condicionantes que llevaron a su cierre, restándole importancia a la creación del Comité:

Pero varios factores adversamente concertados precipitaron la defunción del martinfierrismo: el paso de la juventud a la adultez de muchos de sus miembros; la disgregación de algunos en direcciones irreconciliables; la muerte de Güiraldes y el retiro de Gironde; una dura rencilla política a propósito de la campaña de Yrigoyen (...); el surgimiento de un nacionalismo más politizado; el debilitamiento de la poesía frente a la prosa; y de la vanguardia artística frente a la vanguardia política (2009: 196-197).

Martín Greco y Carlos García⁷ añaden a esa lista de hipótesis la vinculación de excolaboradores de *Martín Fierro* con el movimiento neocatólico que emerge por esos años como otra de las posibles diferencias que impulsaron la clausura de la revista (2017: 78-79). En el siguiente apartado, nos centraremos en esa nueva corriente neocatólica, fundamental para profundizar en el pensamiento de la Época Infame y en la escritura de *Adán Buenosayres*.

⁵ En una carta inédita de Evar Méndez a Victoria Ocampo (9 de enero de 1926), el director de la revista ya señala algunas problemáticas financieras para mantener la revista pero, sobre todo, indica los conflictos entre la muchachada martinfierrista, y alude a «...un derrotismo de nuestro amigo Gironde que, ante un desbande parcial de martinfierristas viajeros, quería matarlo [al martinfierrismo]», insistiendo en diferencias entre los propios camaradas y su dispersión debido a los numerosos viajes. (La carta se encuentra en el archivo Houghton, Universidad de Harvard).

⁶ Salas: «A partir de esa fecha [1930], no podía tener lugar una experiencia como la de *Martín Fierro*. El contexto enconó los ánimos, el compromiso ideológico ocupó un espacio decisivo y casi excluyente y la literatura debió hacerse eco de esa situación. La antigua apoliticidad de la vanguardia se hizo ideológica y militante. El período alvearista (...) había quedado atrás» (1994: 15).

⁷ Recomendamos el artículo de Carlos García, «Evar Méndez y el final de *Martín Fierro*: leyendas y verdades (1927)» (2018) para profundizar sobre el tema.

4.3. Revolución conservadora o la contrarreforma del siglo XX

Con el inicio de la Época Infame, Argentina sufre una «crisis orgánica» (Gramsci, 1999: 52) que abarca a la sociedad en su conjunto y cuya causa más directa es el declive de la hegemonía liberal. En Occidente, el fracaso del liberalismo se deja ver tras la I Guerra Mundial y la crisis de 1929. Es sobre todo en Francia donde ese declive de la hegemonía liberal y el desengaño del progreso científico decimonónico se traduce en la recuperación de un cristianismo que aboga por la espiritualidad del individuo en armonía con su comunidad. La religión se percibe como una regeneración moral de una sociedad que se ve a sí misma como una «comunidad carismática» identificada con el cristianismo primitivo preinstitucional (Berman, R. A., 1989). Son ideas que comparten, con ciertos matices diferenciadores, la filosofía de Jacques Maritain, Charles Maurras, Emmanuel Mounier, Giovanni Papini, T. S. Eliot, Chesterton, y la tesis principal de *La decadencia de Occidente* (1918) de Oswald Spengler. El primero divulga sus ideas desde la revista *Roseau d'Or* (1925) y su repercusión en el pensamiento católico hispanoamericano es significativamente relevante (Compagnon, 2008). En España, explica Alfonso Botti (1992), esa corriente de pensamiento se tradujo en la Revolución Conservadora, una recuperación de los tiempos dorados de la Edad Media, en detrimento de los males acaecidos por la modernidad⁸. Es una reacción antimoderna que coloca al siglo XVI como el final del esplendor español, siendo la Escuela de Salamanca el último resabio de espiritualidad. Consiste, en palabras de Williams, en un elemento residual de la Contrarreforma, una reacción contra-revolucionaria⁹ que surge nuevamente como un torbellino en la historia, un umbral diacrónico que se enfrenta a la modernidad liberal, a la democracia, a la Revolución Francesa y, en España, al éxito republicano de 1868. Comienza así el nacionalcatolicismo que comprende lo político, la cultura y la religión en un eje de implicación e interdependencia, y cuyo fin antidemocrático llevará al fascismo y a la Guerra Civil del 36.

En las líneas que siguen describiremos cómo se traslada esa Revolución Conservadora y la recuperación del cristianismo al contexto argentino, siguiendo la

⁸ Entre sus protagonistas principales destaca Ramiro de Maeztu, quien dedica gran parte de su labor intelectual a intentar dilucidar cómo integrar la espiritualidad católica con el progreso material, pues considera que el segundo no se debe desdeñar. Algunos de sus artículos de 1926 centrados en el tema son: «Nuestra angustia económica. La religión y el dinero» (*La Prensa*, 13 de mayo), «Ante el peligro» (19 de enero) y «El crédito» (2 de marzo), ambos publicados en *El Sol*. Para una información más detallada, consultar *Cielo y dinero: el nacionalcatolicismo en España (1881-1975)* de Botti.

⁹ Recordemos que la contra-revolución es una de las características que Compagnon atribuye al modernismo antimoderno (2007: 35).

metodología del proceso de recepción propuesta por Tarcus, y la noción de «transferencia cultural» de Schöning. Siguiendo a Tarcus, podríamos afirmar que la Revolución Conservadora europea sería el momento de producción de esa «neocontrarreforma» en España –cuyo triunfo podríamos fechar en 1936 con el inicio de la Guerra Civil–. El momento de su difusión en Argentina se inicia en el país a partir de la llegada del sacerdote vasco Zacarías de Vizcarra, en 1912, y el nombramiento de Ramiro de Maeztu como embajador argentino en 1927. Si el primero funda los Cursos de Cultura Católica (CCC), el segundo publica *Defensa de la hispanidad* (1934) donde define la Argentina como la España americana¹⁰. Así, empieza a surgir el denominado «nacionalismo restaurador» (Buchrucker, 1987), en consonancia con la idea de recuperación y revisión del pasado histórico. Con respecto al pensamiento de Maritain, Mounier y Maurras, sus artículos se difunden en la prensa, incluso en la revista liberal *Sur*¹¹. El catolicismo se vio como un medio de negación del liberalismo y un intermedio entre el individualismo y el comunismo, defendiendo un orden jerárquico de la sociedad, una vía alternativa al fascismo y comunismo. Ya Maritain aludía a esa idea de la «tercera posición» peronista en «Con el pueblo de un nuevo humanismo» (1937) al conjugar lo espiritual con lo material en consonancia con su pensamiento neotomista que él mismo califica de antimoderno (*Antimoderne*, 1922): «Si somos antimodernos (...) [es] (...) porque lo moderno (...) opone su propia especificidad al patrimonio humano; odia, desprecia el pasado y se adora»¹². Las ideas de Maritain se concilian con la doctrina personalista de Mounier, definida en el «Manifiesto Personalista» (1932) como «toda civilización que afirma el primado de la persona humana sobre las necesidades materiales y sobre los mecanismos colectivos que sustentan su desarrollo» (1972: 9).

El influjo de la Revolución Conservadora se observa en las siguientes coincidencias según Buchrucker: 1) actualización de teorías filosóficas y políticas de Santo Tomás; 2) elitismo y el culto a un líder y, finalmente, 3) idealización de la Edad Media en detrimento de la modernidad, percibida la segunda como decadencia: «...el

¹⁰ Botti señala que esta idea se difunde en el discurso que pronuncia el cardenal Gomá en el Congreso Eucarístico de Buenos Aires (1934), quien habla de una «relación de igualdad entre hispanidad y catolicismo» (1992: 84).

¹¹ Por ejemplo, «Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la “Carta de la independencia”» (*Sur*, 27, 1936) y «Con el pueblo de un nuevo humanismo» (*Sur*, 31, 1937), de Maritain. Asimismo, Ocampo intercambió numerosas cartas con Maritain, durante los años treinta, que se encuentran en el archivo Houghton de la Universidad de Harvard. La revista *Sur* divulga, además, publicaciones de pensadores franceses cercanos a la espiritualidad cristiana heterodoxa y cuyos planteamientos socio-políticos se aproximan al personalismo (Mounier, Nicolás Berdaieff y Louis Ollivier). Para una aproximación más detallada, consultar *Corrientes espirituales francesas en la revista Sur* (2017) de Ríos Guardiola.

¹² Cita traducida por Laura Cabezas en «La espiritualización de la vanguardia» (2019: 39).

nacionalismo restaurador argentino adoptó todos los objetivos políticos, sociales y económicos de la Revolución Conservadora europea con la única (y lógica) excepción de la monarquía» (Buchrucker, 1987: 172). Se entremezclan así la oposición al liberalismo, al constitucionalismo anglosajón, a la oligarquía, al marxismo, con la influencia del fascismo, la valorización de lo popular, del hispanismo, del medievalismo y del militarismo.

Durante la Época Infame, en Argentina se institucionaliza la intelectualidad al fundarse la Academia de Letras en 1931 o La Comisión Nacional de Cultura en 1933, organismos que, si bien otorgan recursos y facilidades a la difusión cultural, también funcionan como estrategias de control estatal (Fiorucci, 2011: 18). Los intelectuales buscan una vía alternativa de organización nacional alejada del comunismo, del fascismo y del liberalismo que encuentran en el corporativismo: una sociedad jerárquica, entendida desde una visión intermedia entre el individualismo y el comunismo, organizada por un Estado intervencionista y encabezada por un líder que personifique al pueblo:

...la depuración doctrinaria de los partidos tradicionales, que en el lenguaje católico de la época aludía a la necesidad de que eliminaran de los propios programas toda huella de liberalismo o socialismo para adecuarse a los caracteres eternos de la nacionalidad. (...) garantizar su moderación y evitar que la radicalización del conflicto político condujera a una solución bonapartista guiada por un caudillo oportunista (Zanata, 1999: 38).

Ya en los años veinte se presentía la crisis orgánica y el Golpe de Uriburu que estaría por estallar, como demuestran las siguientes palabras de Manuel Gálvez en «Interpretación de las dictaduras» (1928): «Pero llegará un día, dentro de algunos años, en que la vida será intolerable en este país. (...). Y entonces tendrá que venir una restauración de la política clásica, es decir, un retorno al orden» (1928: 44). Bajo la argumentación de que «el fin justifica los medios», Gálvez defiende las dictaduras en los pueblos de raíces grecolatinas por razones telúricas, como necesidad de reestablecer el desorden moderno provocado por la Revolución Francesa. Es lo que Lugones llama «La hora de la espada» (1930): «[La espada] (...) hará el orden necesario, implantará la jerarquía indispensable que la democracia ha malogrado hasta hoy, fatalmente derivada (...) hacia la demagogia y el socialismo»¹³ (1930: 36).

¹³ Las siguientes palabras de Lugones revelan su apoyo a Uriburu: «Lo que el pueblo reclama (...) no es elecciones, sino autoridad». Como explica Sylvia Saíta, Lugones aboga por un «...Estado fuerte conducido

A finales de los treinta, el nacionalismo restaurador deviene popular (o populista) (Buchrucker, 1987: 263), poniendo en evidencia el proceso de recepción de las ideas por parte de los argentinos. Consiste, en términos de Gramsci, en una «revolución pasiva» que se volverá activa en la revolución de junio de 1943, primera manifestación en masa del triunfo del peronismo¹⁴. Por ello, el peronismo como doctrina y pensamiento nacional es el último estadio del proceso que venimos describiendo porque significó la apropiación plena de las ideas importadas de Francia y España. El peronismo sería pues la proyección de una estructura de sentimiento que no se hace plenamente reconocible hasta los años cuarenta¹⁵. El nacionalismo restaurador y el nacionalismo popular eran aún un peronismo en potencia, un espacio matricial y virtual –en términos de Maíz (2011)–, a la espera de su definición.

4.3.1. De la Patria Intelectual Iberoamericana al nacionalismo restaurador argentino¹⁶

En «Teoría y práctica de la “patria intelectual”» (2008), Maíz delimita la noción de Patria Intelectual Hispanoamericana a partir de su concepto de red, es decir, a través de la prensa y el epistolario del período entre 1898 y 1920. El crítico plantea cómo el modernismo estableció una Patria imaginaria entre la intelectualidad hispanoamericana que busca independizarse de Europa. Consiste en un cronotopo virtual y utópico en que se desarrollan y circulan ideas propias del hispanoamericanismo cultural: «La patria intelectual iberoamericana no es sino una figura de la imaginación del intelectual moderno que opera en el ciclo que va de 1898-1920, aproximadamente» (2008: 184). Consiste, en parte, en la búsqueda de un internacionalismo continental americano –en términos de José Martí–, una estrategia geopolítica que posee una doble vinculación: endógena, entre los propios modernistas; exógena, respecto a Europa (Maíz, 2011: 38). Como es sabido, el siglo XX se abre con la publicación del ensayo *Ariel* (1900) del uruguayo Enrique Rodó, una obra que proyecta la evolución que sufre la intelectualidad hispanoamericana al pasar de una hispanofobia acérrima tras las independencias, a una

por el ejército, el desarrollo ordenado de las estructuras productivas y la protección de la industria nacional» (2012: 249).

¹⁴ En palabras de Marechal, la revolución significó «un retorno a los conceptos tradicionales acerca del hombre y su destino» (1947: 123).

¹⁵ Recordemos que Williams (1980) considera que la estructura de sentimiento es una hipótesis cultural de una generación o un período, es decir, formas y convenciones que indican la futura configuración de una formación cultural, ideológica y/o social.

¹⁶ El presente apartado fue publicado anteriormente, con matices diferenciales, en nuestro artículo «El meridiano hispano-católico argentino de la década del treinta» (2020).

mirada favorable del hispanismo motivada por la oposición a la cultura anglosajona. El progreso industrial y tecnológico, vinculado al materialismo anglosajón, comienza a verse como la degradación del espíritu intelectual y artístico defendido por los modernistas. La obra de Rodó consiste en la manifestación de un cambio de época, caracterizada por la reacción al liberalismo, al mercado, al progreso y a la democracia –reacción que explica, como ya hemos señalado, el pensamiento vanguardista–. José Martí, en «Nuestra América» (1891) ya ponía de manifiesto dicha dicotomía mediante el ideograma de las dos Américas que luego Rodó recoge y sintetiza. El arielismo plantea dos acepciones de democracia que explicarían los movimientos ideológico-políticos de Occidente –en consonancia con las dos modernidades aludidas por Álvarez Yáñez–: 1) la hispánica católica y barroca, de base cristiana y comunitaria; 2) la anglosajona-protestante liberal y burguesa (González Táboas, 2018: 205-206). La primera acepción de democracia, vinculada a la modernidad colonial, otorga un matiz positivo al colonialismo, lo que deviene posteriormente en una visión optimista de la hibridez y sincretismo de la identidad americana. Esta línea se remonta al neotomismo y a la neoescolástica de la Escuela de Salamanca en siglo XVI, momento en que se plantean la democracia como soberanía del pueblo quien, por derecho divino, delega en un representante (*Id.*: 201). La segunda, por el contrario, concibe el inicio de la modernidad en el siglo XVIII, junto al Iluminismo y al desarrollo del pensamiento científico y positivista que, además, inicia la leyenda negra acerca de la Conquista. Su concepción democrática coloca al individuo en el centro de su doctrina, mientras que el neotomismo ubica al pueblo en su núcleo, conformado por sujetos que se identifican entre sí, y primando el interés comunitario frente al individual.

La difusión de las ideas de Maritain entre la prensa o su comunicación con los intelectuales nacionalistas no fue suficiente para que la espiritualidad neotomista arraigara en Hispanoamérica. Fue necesario y eficaz el influjo del pensamiento modernista porque fue un movimiento que asentó una serie de postulados asumidos luego por algunos nacionalistas católicos; concretamente, nos referimos a la resemantización del término «espiritualidad» que, a partir del discurso de José Martí y, posteriormente, de Enrique Rodó, trascenderá su significado meramente religioso para designar la ontología del ser hispanoamericano. Como es sabido, el discurso modernista moldea la dicotomía materialismo/espiritualidad asimilándola a las culturas anglosajona/hispánica respectivamente. Si bien es cierto que ese concepto de espiritualidad adquiere un carácter más político que religioso como proyecto de unificar las naciones hispanoamericanas, ese

nuevo uso de lo espiritual permite el asentamiento del neotomismo como espiritualidad religiosa primigenia que justifica aún más esa unidad reivindicada por el modernismo¹⁷. En otras palabras, el traslado del neotomismo a América se funde con el hispanismo como matriz cultural del continente y con los nuevos movimientos nacionalistas del siglo XX que se desmarcan del nacionalismo independentista del XIX, al considerarlo liberal y anti-hispánico. Por ello, podría afirmarse que el proyecto nacionalista-católico argentino se caracteriza tanto por elementos endógenos –modernismo hispanoamericano y la búsqueda por crear una patria– como exógenos –principalmente el neotomismo, la reacción antimoderna contra el liberalismo sustentado en la decadencia de Occidente y el nacionalcatolicismo español–.

El nacionalismo restaurador argentino, de corte católico e hispanista, recoge y replantea los postulados del arielismo junto a los de la Revolución Conservadora europea. Del primero lo aleja, como veremos, su laicismo, pues el arielismo concibe lo católico como rasgo inherente a la identidad hispánica, eludiendo la práctica institucional de la religión. Esa búsqueda por una América espiritual trae como consecuencia la progresiva recuperación de la espiritualidad católica antes aludida. Si en Cuba tal recuperación se observa en el pensamiento y obras del grupo Orígenes –representado, sobre todo, por Lezama Lima–, en Argentina la Patria Intelectual Hispanoamericana se verá desplazada por el nacionalismo restaurador o «mito de la nación católica»¹⁸. El término «mito» se emplea aquí en su acepción de utopía o quimera, como algo que se busca alcanzar. Se vincula a la noción barthesiana de mito ya expuesta, como simulación o doble significación. El mito de la nación católica alude así a un ideologema, en tanto que no es un postulado explícito por escrito, sino una idea que recorre el trasfondo de distintos discursos y/o textos de calibre nacionalista y católico –recordamos la noción de interdiscursividad–. Como la Patria Intelectual, esa nación católica sería un espacio utópico y virtual pero que se ciñe únicamente a la Argentina, y se configura mediante las redes de comunicación entre la prensa de la Época Infame. Como toda estructura de

¹⁷ Cabe aclarar que el modernismo adolece de prestigio entre los nacionalistas católicos argentinos de la primera etapa de los treinta debido a su agnosticismo, pues la religión es, en la obra de Darío, mero ornamento sin profundidad. Es significativo, por ejemplo, que en la revista *Número* se alude mínimamente a Leopoldo Lugones y a Rubén Darío únicamente para denostarlos –en «Consideraciones sobre la Argentina» (Mario Pinto, 17, 1931) y «Rubén Darío» (Anzoátegui, 13, 1930)–. Sin embargo, la favorable acogida de ambos poetas en la revista posterior *Sol y luna* es explícita; en el número 2 (1939) Máximo Etchecopar reseña el libro *Roca* de Lugones, y en el 8 (1942) se publican algunos poemas de Darío con el pretexto de que los dos fueron férreos defensores de la América española y católica.

¹⁸ Para un análisis más detallado del tema, consultar *Perón y el mito de la nación católica* de Loris Zanatta (1996) y *El mito de la Argentina laica. Catolicismo, político y Estado* de Fortunato Mallimaci (2005).

sentimiento, surge vinculado a una clase o grupo social que, en este caso, consiste en el nuevo campo intelectual nacionalista que se establece durante los años treinta en contraposición al liberalismo y al inmigrante. Se le ha denominado «mito» por la acepción atemporal del término y sus fuentes arielistas, al concebir la identidad como un espíritu del pueblo que se mantiene íntegro, trascendiendo dificultades económicas o políticas. Por ello, se propone como una utopía a alcanzar, es la patria deseada –de ahí su índole nacionalista–.

El establecimiento del mito y el proceso de nacionalismo restaurador son volátiles por su naturaleza discursiva; ambos se asimilan a la definición de «texto cultural» (Cros, 1997), un discurso donde lo político y lo religioso se presentan inseparables –de ahí por ejemplo el vocabulario religioso para aludir al líder político como una suerte de nuevo «mesías»-. Hay así una tendencia recurrente a considerar la religión católica como sostén social de la política argentina desde los discursos de Yrigoyen, según el análisis de Graciela Ferrás en «El radicalismo como religión cívica» (2013).

4.3.2. El campo como red de transferencia ideológica

Una revista cultural puede definirse como «sistema discursivo cultural» compuesto por una «polifonía de voces» que requiere una metodología de estudio distinta a otros sistemas (Osuna, 1998: 4). La hemerografía es, siguiendo a Rafael Osuna, el examen del horizonte hemerográfico de un campo cultural determinado que debe dilucidar el discurso de una o varias revistas, lo que incluye el conjunto de textos literarios, publicitarios, ensayísticos junto a las imágenes y el aspecto pictórico. Tal es la propuesta metodológica sugerida por Del Gizzo: llevar a cabo un corte topográfico y cronológico que proyecte una misma poética y que responda al mismo contexto de producción, difusión y lectura (2017b: 58). Así entendido, sigue la autora, puede considerarse que el conjunto de una revista está compuesto por un mismo autor si sus partes poseen una coherencia interna estética e ideológica. En este sentido, Maíz sugiere reemplazar el concepto de autor por el de «actor-red», concibiéndolo como un depositario de tensiones, ideas, configuraciones discursivas y formaciones ideológicas que se proyectan en una o más obras. El actor-red margina datos biográficos intrascendentes al tiempo que atiende a cuestiones del campo literario. El actor-red surge, por tanto, a raíz de ese corte topográfico y cronológico que propone Del Gizzo; así, por ejemplo, podemos afirmar que la revista *Martín Fierro* posee un solo autor, el actor-red, caracterizado por

las particularidades de la vanguardia argentina que hemos mencionado en el capítulo anterior:

El actor-red no es reducible ni a un actor ni a una red. Su composición es heterogénea con elementos ligados mutuamente durante un período de tiempo. (...) se aviene mejor a un pensamiento colectivo en una pluralidad de voces que a la figura del autor (Maíz, 2011: 26).

Si trazáramos un mapa hemerográfico de la Argentina de los treinta, *Sur* estaría en el centro del mismo, pues domina el campo literario de los años treinta y sustituye a *Martín Fierro* como forma institucionalizada de capital cultura. La revista de Ocampo no era exclusivamente literaria ya que entre sus páginas se debatían temas políticos, ideológicos, acontecimientos históricos; allí se plantea el lugar de los intelectuales en la sociedad, en concreto, en el número especial titulado «Defensa de la inteligencia» (46, 1938). Si bien *Sur* carece de una unidad ideológica entre sus miembros, su oposición al nacionalismo y a los totalitarismos, y el apoyo a la democracia son ideas que se repiten en la mayoría de las declaraciones que allí aparecen. En el número dedicado a la figura del intelectual, Ocampo destaca su universalidad como rasgo inherente:

La patria, para él, está en peligro. Porque la patria de un escritor, de un artista, de un pensador, no se limita al pedazo de tierra (...) en que nació. Se extiende a todos los lugares de la tierra en que otros escritores (...) nacieron. Por ese hecho estas tierras son también patrimonio suyo (1938: 8).

La identidad no debe ser nacionalista; por tanto, *Sur* se presenta como revista americanista y cosmopolita, como se observa en las siguientes publicaciones: «El espíritu de Sudamérica» (Le Corbusier 5/12, 1935), «Perspectivas sudamericanas» (Conde de Keyserling, 1/2, 1931), «Un paso de América» (Alfonso Reyes, 1/1, 1931), y de la directora: «El camino de América. Carta a París» (10/68, 1940). La colaboración de personalidades foráneas y los debates acerca de acontecimientos internacionales llevaron al nacionalista Ramón Doll a definir la revista como «bazar de importación» (*El pampero*, 25 de diciembre de 1939). Frente al supuesto cosmopolitismo de *Sur*, el colectivo nacionalista argentino de los años treinta es heterogéneo y se encuentra disgregado en numerosas revistas que ubicaríamos en la periferia de ese mapa hemerográfico cultural. Ianini (2013) las divide en dos corrientes generales: los de derecha publicaban principalmente en *La Voz Nacional* (1925), *La Fronda* (1919-1940), *La Nueva República* (1927), *Baluartes* (1932), *Bandera Argentina* (1932), *Crisol* (1932), *Clarínada* (1937), *Nuevo Orden* (1940) y *Nueva Política* (1940), y los católicos integristas escribían en torno

a revistas más influyentes: *Criterio* (1928), *Número* (1930), *Sol y Luna* (1938) *Ortodoxia* (1942), entre otros (Ianinni, 2013: 159). Los intelectuales católicos y nacionalistas de la Época Infame comparten su oposición al liberalismo al considerar que los intereses nacionales no se compaginan con los extranjeros, señalando la apertura del mercado como el mal principal del país. Atentos a los movimientos y evolución de los fascismos en Europa, y apoyando la dictadura de Urriburu, la mayoría de dichos intelectuales se plantean el modo de establecer una identidad nacional hispano-católica a través de la cultura.

En este contexto destaca la importancia de la celebración del Congreso Eucarístico Internacional (Buenos Aires, 1934), que demuestra la enorme influencia eclesiástica en el país durante dicho período. En el proceso de divulgación del nacionalismo restaurador cobran protagonismo las revistas *Criterio*, *La Nueva República*, *Número*, *Sol y luna*; podríamos afirmar, por tanto, que las cuatro forman parte del mismo proyecto, siguiendo la propuesta de Annick Louis de emplear tal término en detrimento de «revista»: «Una revista es siempre uno de los elementos constitutivos de un proyecto [...] definido por un grupo de intelectuales en un momento puntual» (2018: 35), es decir, todas pertenecen al mismo contexto de edición¹⁹. *Criterio* se interesa preponderantemente por cuestiones políticas y, en este sentido, es fundamental por sus debates sostenidos con la revista liberal de Victoria Ocampo, *Sur*. De menor longevidad, *Número* y *La Nueva República* oscilan entre lo político y la cultura, mientras que *Sol y luna* se ocupa únicamente del campo cultural.

4.3.3. La polémica entre *Criterio* y *Sur*

El impulso de la fundación de *Criterio* fueron los CCC²⁰ dirigidos, entre otros, por Dell’Oro Maiani, César Pico y monseñor Franceschi. Su aparición se anuncia en una suerte de manifiesto, un «prospecto» publicado por la editorial Surgo en 1927²¹. Entre sus colaboradores más asiduos destacaron Borges, Homero Manzi, F. L. Bernárdez, Fernández Moreno, Leonardo Castellani, Ernesto Palacio, Manuel Gálvez, I. B.

¹⁹ Louis: «El contexto de edición (...) puede tratarse de la revista en sí misma (...), de otras publicaciones, de las colecciones de libros donde se retoman los textos editados en revistas, de la red constituida por el conjunto de revistas publicadas en una época en una cultura» (2018: 36).

²⁰ La importancia de los CCC trasciende la intelectualidad católica: «Por sus aulas, además, pasaron los jóvenes escritores que animarían los medios más importantes de los años veinte y treinta (...) (Marechal, Bernárdez, Molinari, Fijman)» (Adur *et al.*, 2018: 3).

²¹ Para una información más detallada sobre el prospecto de *Criterio*, consultar «Entre la Iglesia y la vanguardia. Un análisis del manifiesto de la revista *Criterio*, órgano del “renacimiento católico” argentino» (2010) de Lucas Adur.

Anzoátegui y Julio Irazusta. Su propósito era, como exponen en el primer número, ser «expresión de la voluntad decidida de un grupo numeroso de ciudadanos católicos que, estimulados por las más altas autoridades, aspira a satisfacer adecuadamente la apremiante necesidad de una organización». *Criterio* busca participar de los debates políticos en auge por aquellos años, es decir, replantearse la organización estatal más oportuna en una época de crisis²². El apoyo a la dictadura de Uriburu, su oposición a la democracia y la defensa del corporativismo como medio adecuado de organización social son los principios fundamentales de la revista en sus primeros años²³. El corporativismo, como explica Julio Meinvielle en «El Estado gendarme»²⁴, es un modo adecuado de intervención estatal porque intercede a favor de todas las clases sociales. Por su parte, Franceschi defiende la aplicación del corporativismo previa educación del pueblo²⁵, y, años más tarde, ante la II Guerra Mundial, se declara a favor de la democracia orgánica mostrando una clara oposición al liberalismo pues «...ni un católico ni un sacerdote pueden ser liberales» (1940: 225). La disputa con *Sur* se desató entre Franceschi, Durelli, Meinvielle y Maritain, y surge a raíz de un manifiesto publicado en *Sur* (33, 1937) firmado por intelectuales franceses católicos que se oponen al bombardeo en Guernica:

...está fuera de dudas el hecho de que el pueblo vasco es un pueblo católico y que el culto público no ha sido interrumpido ni un sólo instante en el País Vasco. En estas condiciones, todos los católicos, sin distinción de partidos, están en la obligación de levantar su voz los primeros, para evitar que el mundo sufra la masacre sin piedad de un pueblo cristiano. NADA EXCUSA, CON NADA SE JUSTIFICA, EL BOMBARDEO DE CIUDADES ABIERTAS COMO GUERNICA

Asimismo, Maritain publica en *Nouvelle Revue Française* (1 de julio de 1937) un texto donde condena la guerra civil española; consciente de antemano de que su artículo

²² Cabe aclarar, empero, que tales polémicas no estaban en el proyecto original de la revista, como trasluce el tono dogmático de su prospecto: «*Criterio* no es una revista de diletantismo o divagaciones; no es una feria de opiniones contradictorias; es un periódico claro y franco; es un órgano de definiciones, el instrumento de una disciplina» (Adur, 2010: 69). No obstante, como aclara Adur, esta forma de autodefinirse no responde tanto a un rechazo a otras miradas o puntos de vista sino a la retórica combativa de todo manifiesto de vanguardia.

²³ Enrique Osés, por ejemplo, avala el golpe de Estado de Uriburu en «La fuerza y el derecho» (*Criterio*, 149, 1931). No obstante, Gustavo Franceschi, el nuevo dirigente de la revista a partir de 1932, se muestra reticente al corporativismo, para quien era preciso educar al pueblo antes de su aplicación, y se declara a favor de la democracia orgánica, frente al liberalismo y al totalitarismo, pues este último, afirma que «...no puede ser aprobado por la Iglesia» (1940: 222) y, agrega: «...ni un católico ni un sacerdote pueden ser liberales» (1940: 225).

²⁴ *Criterio*, 149, 1931.

²⁵ En «Educación y reforma política» (*Criterio*, 279, 6 de julio de 1933).

provocaría rechazo por parte de católicos nacionalistas, le comenta a Ocampo en una carta inédita manuscrita: «Si es posible, me gustaría que en Buenos Aires mis amigos tengan acceso a este prefacio para discutir mis posiciones»²⁶. Su prejuicio es justificado pues Meinvielle le recrimina desde *Criterio* (493, 1937) su neutralidad al afirmar que «...lo cristiano es estar franca y sinceramente de parte de la España nacionalista porque es la España Católica»²⁷. Franceschi defiende su postura y califica al Frente Popular español de «tiránico» en «El movimiento español y el criterio católico» (*Criterio*, 15 de julio de 1937):

Y se llega entonces a una conclusión irrefutable: el gobierno del Frente Popular, nacido de una violencia consistente en la falsificación de la voluntad general, y por lo tanto tiránico en su creación, fue igualmente tiránico en el ejercicio del poder, porque no pensó en el bien común de la sociedad sino en su propio provecho. La consecuencia desde el punto de vista católico es clarísima: los sediciosos son los hombres del gobierno, y no quienes intentan libertar de su tiranía a la nación. La justicia acompaña a los revolucionarios.

Maritain responde en «Posiciones» (*Criterio*, 493, 1937) y niega los calificativos denigrantes que Meinvielle le atribuye —«abogado de rojos» que se inclina hacia una «España comunistoide»—. Por su parte, Franceschi escribe directamente al francés una carta abierta donde recrimina la publicación «Con el pueblo de un nuevo humanismo» en la revista *Sur* (31, 1937). Para el sacerdote, el problema no es atacar el nacionalcatolicismo español sino hacerlo desde una revista de izquierdas. Valiéndose en argumentos del espacio de enunciación y no del mensaje en sí, desacredita el juicio de Maritain, lo que lleva a *Sur* a defenderse en una nota anónima de agosto (1937). La revista de Ocampo niega su interés político, pero afirma que la única tradición argentina ha de ser la democracia, alejándose de todo totalitarismo nacionalista. Franceschi, esta vez, responde con palabras tajantes al sentenciar, en «“*Sur*” y *Criterio*» (*Sur*, 499) que la única tradición argentina es católica y, como tal, ha de ser conservada:

Por lo tanto, si el exceso de inmigración de una raza amenaza con establecer un Estado dentro del Estado o con modificar sustancialmente nuestra herencia

²⁶ La carta en francés, fechada el 11/07/1937, se halla en el archivo Houghton (Harvard University). Original: «Si possible, J’aimerais mieux qu’à Buenos Aires mes amis attendent d’avoir en main l’ensemble de cette préface pour discuter mes positions». (Traducción de Teresa Davis).

²⁷ Desde *Sol y luna*, José María Pemán exhibe su apoyo a Meinvielle contra Maritain: «A Maritain que, por vivir en el centro visceral de Europa, se le fue plenamente la cabeza, le contestan agudamente [Meinvielle y César Pico]» (1940: 91).

tradicional hispana y latina, (...) creo que el Estado (...) tendría derecho y deber de impedir la acción mentada (1937a: 78-79).

La cursiva es nuestra para subrayar el eje de implicación entre política, religión, cultura y tradición que caracteriza la discursividad de la Época Infame: defender España significa necesariamente defender el catolicismo y al nacionalismo, y viceversa. Así *Criterio* se alza, como explica Adur, como órgano de un renacimiento católico cuyo espacio de enunciación ocupa un lugar ambiguo dentro del campo cultural argentino (2010: 78), oscilante entre un catolicismo real y una vanguardia más bien hipotética y teórica. Concluye Adur (2014) que tales tensiones se resuelven a favor del catolicismo, como ocurrirá en revistas posteriores, *Número* y *Sol y luna*.

4.3.4. Los «profetas del pasado» en la revista *Número*²⁸

En cada corriente de aire hay ángeles y jitanjáforas

(Ignacio Anzoátegui, «Nuevo código», *Número* 2, 1930)

El «Nuevo código» que encabeza el presente apartado es una suerte de manifiesto o declaración de intenciones de *Número*, nueva y efímera revista que se declara católica y, a su vez, reivindica la vanguardia literaria. Dirigida a un público minoritario, erudito y conocedor de la cultura religiosa y cristiana, *Número* emerge con el fin de establecer el orden político, cultural y religioso en esa atmósfera convulsa de los años treinta. Tales conclusiones se deducen, no de su declaración de intenciones –ausente en la revista–, sino de su «contexto de lectura» (Louis, 2018: 37), esto es, el conjunto de estrategias, códigos, recursos formales de la revista que condicionan su lectura y perfilan el público al cual va dirigida. En otras palabras, el contexto de lectura no remite a su recepción real sino a los condicionamientos que crean el modo de leer la revista. En otras palabras, es la suma de sus características formales –título, lema, tamaño, colores e imágenes de la revista–, así como su contenido –temas, asuntos, motivos frecuentes entre sus páginas–. Afirmar que el público ideal de *Número* es un lector selecto y minoritario se deduce, por ejemplo, de la ausencia de explicaciones al hablar de ciertos temas que requieren de un alto conocimiento político, cultural y religioso. Por ejemplo, los artículos que aluden a Santo Tomás asumen que el lector conoce a la figura y su obra. Asimismo, el lema de la revista

²⁸ Para profundizar en la fundación y permanencia de la revista, consultar «El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino» (2015) de Alejandra Niño Amieva y el estudio preliminar de su edición facsímil de Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo de 2018. Agradezco a Juan Torbidoni su información bibliográfica.

«Sí, sí; no, no» es un guiño implícito a un versículo bíblico: «Mas que vuestro hablar sea: “Sí, sí; no, no”» (Mt. 5:1; 7:28), lo que confirma que la revista se dirija a un público de gran conocimiento teológico (Adur et al., 2018: 16). Mientras que los primeros ejemplares de *Número* se centran, sobre todo, en asuntos culturales y religiosos, lo político comienza a ocupar un espacio cada vez más preponderante a partir del número diez. En el once (1930) se publica una nota anónima titulada «Política» donde la revista se posiciona a favor del Golpe de Estado de Uriburu. Basándose en una noción jerárquica de la sociedad y con la intención de volver al orden premoderno, se declara:

Interpretamos la conmoción del 6 de septiembre como otros acontecimientos que denotan la descomposición de la estructura del estado liberal y señalan el final de una época edificada sobre mentiras innumerables y funestos apetitos. (...) los estados van hacia el gobierno de clases, es decir, al ser substancial que (...) tuvo hasta el día en que la Revolución Francesa resolvió coronar a la Razón democrática en la cabeza. (...) [Estamos] contra el individualismo liberal y la anarquía romántica.

El fascismo es, para estos intelectuales, el único medio de restaurar el orden social y la vida espiritual (religiosa)²⁹; por tanto, la cultura ha de estar al servicio de tales fines. La democracia moderna es, en este sentido, enemiga directa de la armonía social, no así la democracia tomista, como afirma Martínez Espinosa en «De la democracia según Santo Tomás» (*Número*, 12, 1930), quien concibe la soberanía popular como una voluntad divina que el pueblo cede a un líder espiritual. El neotomismo es el eje estructurador de la revista, no solo como filosofía religiosa y política, sino también en términos estéticos. De ahí la reivindicación de la cultura medieval (hispanica) y el consecuente descrédito del arte moderno y liberal: «...el [arte] medieval es santo. (...) La Edad Media llega a ese arte por la humildad. (...) La dispersión renacentista es inhumana» («La lección de Chartes», Carlos Sáenz, 18-19, 1931).

¿Cómo conciliar, entonces, la aparente antítesis de catolicismo y vanguardia? La oposición a la modernidad liberal une ambas nociones, por lo cual la revista es un ejemplo de ese romanticismo antimoderno que venimos exponiendo en nuestro estudio. Pero en su concepción de la vanguardia y del romanticismo, *Número* cae en contradicciones muy

²⁹ En una nota anónima posterior leemos las siguientes reflexiones sobre el fascismo: «El fascismo apareció como una restauración jerárquica y el desorden de Europa se iluminó con el regreso de algunos principios. (...) Jerarquía (...) es el orden de la libertad, el orden de las criaturas libres con respecto a sus principios, el orden de las criaturas inteligentes con respecto a su iluminación» («Jerarquía», *Número* 18-19, 1931).

evidentes. En ciertas ocasiones se publican artículos desdeñando el arte romántico por falso, exagerado, individualista y burgués³⁰. La revista reivindica, en contraste, la greguería y la jitanjáfora como medios retóricos de su arte en el ya mencionado «Nuevo código», «Ensayo de gongorizar» (Mendióroz, *Número 1*), «La greguería» (César Pico, *Número 4*). Significativo es, por ejemplo, el artículo de Manuel Gálvez publicado en *Número 2*, titulado «De vanguardia»; ya es tiempo, dice Gálvez, de reconocer la trascendencia de la vanguardia en su retorno a la fantasía y a lo irreal; en el predominio del tema artístico; en la pureza y austeridad formales; en el ennoblecimiento de la palabra; y en el destierro del sentimentalismo. La paradoja inconsciente de Gálvez y de todo el grupo de *Número* es su noción distorsionada y amplia de la vanguardia pues, si analizamos con atención esas características, no son sino rasgos románticos que carecen del ímpetu bélico de toda vanguardia. De hecho, en «Arquitectura y novedad» (*Número 2*), Mendióroz aboga por un equilibrio entre novedad y moderación estética que nada tiene que ver con el discurso rupturista de la vanguardia. La operación discursiva de *Número* no es, por tanto, revisar el martinfierrismo, es decir, la vanguardia anterior, pues no se percibe como un fenómeno de interés. El modo de superar y desacreditar ese movimiento precedente se lleva a cabo mediante la omisión del mismo y, a su vez, la resemantización del término «vanguardia», esto es, modificando su definición y reapropiándose del término para su propio uso.

¿Qué ocurre con el aspecto católico de la revista? Además de dedicarle un espacio predominante en numerosos artículos, el catolicismo se reivindica como parte de la identidad nacional. En «Consideraciones sobre la Argentina» (Mario Pinto, 17, 1931), leemos:

La gran tradición cristiana de este pueblo (...) quedó interrumpida. (...) La idea de patria debe separarse pues del contenido que le ha atribuido el liberalismo. (...) Esta concepción existió en las grandes épocas de la espiritualidad cristiana y en nombre de ella se realizó el descubrimiento de América. (...) Nuestro país ha nacido en el catolicismo, y fuera del catolicismo, muere.

Nótese que el discurso de Pinto se adhiere a la noción de «modernidad» que incluye el colonialismo como evolución natural de la historia hispánica, gracias al cual se creara una identidad hispanocatólica. La revista no es ambigua en su posicionamiento

³⁰ Véase al respecto: «*El gato escaldado*, por Nicolás Olivari» de Ignacio Anzoátegui y «Romanticismo» de Carlos Sáenz, ambos de *Número 2*; «Romanticismo» (Ernesto Palacio, *Número 5*, 1930), «Evaristo Carriego» (Anzoátegui, *Número 11*, 1930, y «Mallarmé, lector de símbolos» (Fijman, *Número 14*, 1931).

respecto al nacionalismo, la religión católica y su hispanismo; los tres están en el mismo plano de igualdad y son el medio eficaz de reestablecer el orden moral, espiritual y político que la Argentina decimonónica había perdido. Para ello, además, se sirven también de la relectura de la tradición literaria nacional y desmitifican las figuras que representan la línea liberal: Sarmiento, Mármol y Echeverría.

Las razones de la clausura de *Número* no están claras; sin descartar cuestiones económicas, Adur, Cabezas y Dondo atribuyen su cierre al hecho de estar desubicada en una época en que el catolicismo debía bajar de un elitismo selecto para conquistar a las masas y asumir una intervención y práctica política más directa. En cualquier caso, la revista es un ejemplo esclarecedor de dos cuestiones fundamentales de nacionalismo restaurador, en materia política, y de romanticismo antimoderno, en el aspecto cultural. La revista *Número* nos da ciertas pistas de la escasa vinculación de Marechal al grupo Convivio y a los Cursos de Cultura Católica, aún en 1930; prueba de ello es la reseña negativa que recibe su poemario *Odas para el hombre y la mujer* en «Disfraz de viejos versos» (*Número* 7, 1930). Allí Mendióroz desdeña su poesía por su «estéril oscuridad» y escasa profundidad y espiritualidad. Lejos está aún Marechal de la producción que publicará años más tarde en *Sol y luna*, textos más cercanos a la espiritualidad medieval y católica que Mendióroz le exige.

4.3.5. *Sol y luna*, el nacionalismo restaurador de la Edad Media³¹

Fundada y dirigida por Juan Carlos Goyeneche, la particularidad de *Sol y luna* es su estética medievalista, la reivindicación de la cultura hispánica y la explícita lealtad a la institución eclesiástica para acabar con los «errores» de la modernidad: liberalismo, socialismo, comunismo, imperialismo y laicismo. Su objetivo, en consonancia con *Número*, es divulgar un proyecto católico-hispánico en la misma línea romántica antimoderna del nacionalismo restaurador. Pero, a diferencia de *Número*, *Sol y luna* margina las declaraciones políticas directas y se decanta por un vocabulario alegórico, como denota su presentación en el número uno:

En los días que corren y en los cuales un obscurecimiento semejante a la noche gravita sobre los principios eternos, (...) *Sol y luna*, con el doble simbolismo del Sol, que es la luz directa, y la luna, que es la luz reflejada, quiere contribuir a dar

³¹ Para un acercamiento más profundo a dicha revista consultar «*Sol y luna*: una revista nacionalista-católica en el contexto de los años 30' y 40'» de Juan Sebastián Ianini (2013).

testimonio de la luz y afirmar los principios substanciales del orden verdadero, los cuales tienen su final en la causa primera y su reflejo en todo lo creado (...). Cuando el sol y la luna se miran frente a frente, se produce el claro prodigio de la armonía. (...) Nuestra revista, con el simbolismo de su título, quiere significar una ferviente aspiración a tal orden (Anónimo, 1938: 7).

Entre los artículos de cuño nacionalista y revisión de la historia, cabe mencionar «La dialéctica del imperio» de Sánchez Sorondo (1, 1938); «La Iglesia en la “Leyenda Negra hispanoamericana”» de Rómulo Carbia (2, 1939); «La tradición hispanoamericana en nuestra emancipación política» de Federico Ibarguren (3, 1939); y «El almirante» de Ignacio Anzoátegui (5, 1940). Su hispanismo durante la Guerra Civil española se traduce en un evidente apoyo al bando nacional y al franquismo –esto último se dice explícitamente en «Dice el caudillo» (*Sol y Luna*, 2, 1939)–, apoyo que se declara en la nota que abre el número 3 (1939): «Al solidarizarnos, desde su primera hora, con el magnífico renacimiento de España, los hombres de *Sol y luna* entendimos cumplir un acto (...) de fidelidad»³². Entre sus páginas se publican obras clásicas españolas, ensayos sobre la tradición hispánica³³, y obras de creación de Leopoldo Marechal, Julio Meinvielle, Juan Sepich, Octavio Derisi, Atilio Dell’ Oro Maini, Juan P. Ramos, Nimio de Anquin, Roberto de Laferrere, Federico Ibarguren, Marcelo Sánchez Sorondo, Hector Sáenz y Quesada y Rómulo Carbia. Las colaboraciones de Borges y Mujica Lainez con traducciones son significativas por sus diferencias ideológicas pero son unas excepciones puntuales que no rebajan la tónica general de la revista.

A diferencia de *Número*, los creadores de *Sol y luna* no están interesados en cultivar textos de vanguardia. Es significativo que uno de sus exmiembros, Carlos Mendióroz, declare que el arte de vanguardia debe ser superado: «Ya ha pasado el momento fugaz en que se reclamó nuestra emoción frente a una pipa, un bidet, un automóvil» (1941: 206), y aboga por un arte local que reconozca su origen cristiano:

...las fronteras de nuestra patria en el tiempo se abren más allá de las fechas locales y entroncan con la misma cristiandad: que somos *ciudadanos del mundo* y no aborígenes cercados por el océano. Tal desmesurada lección tiene un carácter

³² En esa nota, *Sol y luna* se defiende de unos ataques, también anónimos, que publicara la revista *Sur* en «Calendario» (1939), donde se acusa a la primera de su fidelidad al fascismo. *Sol y luna* responde al autor a quien identifica en la figura de Borges al llamarlo «criollista fantasmagórico» (1939: 9). Luis de Llera (2004) coincide en tal identificación y aventura que, tras la nota anónima de *Sol y luna*, estaría la pluma de Leopoldo Marechal.

³³ Por ejemplo, «Totalitarismos» de César Pico (*Sol y luna*, 3, 1939).

superior al simplemente estético y sus efectos se relacionan hasta con *nuestro destino de pueblo* (1941: 208).

Hemos subrayado dos ideas que nos parecen cruciales para entender una de las paradojas de *Sol y luna* y del nacional-catolicismo hispánico al defender un nacionalismo justificado en su carácter foráneo (hispánico) de la patria, y no en argumentos autóctonos; en otras palabras, se sigue la operación iniciada por el arielismo, pero reduciendo la espiritualidad americana en unidad argentina nacional. Para la creación de una tradición nacional, Sánchez Sorondo propone la imitación de la literatura española pero imprimiéndole al arte un carácter local, como hiciera Mujica Lainez: «El asunto de *Don Galaz* trama naturalmente lo americano y lo español (...) al ubicar su desarrollo en el Buenos Aires del siglo XVII» (1939: 171).

Las publicaciones en esta revista de Marechal dan muestra del cambio operado en su estética literaria respecto a su poemario vanguardista *Días como flechas*. En *Sol y luna* salen a la luz los ensayos «El poeta y la república de Platón» (1, 1938) y «San Juan de la Cruz» (2, 1939). Ambos textos aluden a la creación poética como un acto sublime y sacro, y atribuyen al poeta unas capacidades superiores para imitar el acto del Creador; dicho de otra manera, Marechal perfila al artista a partir de la idea romántica de «genio» pero sin la secularización propia del romanticismo. Desarrollaremos dicho asunto en el capítulo siguiente al hablar de la crítica a la vanguardia llevada a cabo en *Adán Buenosayres*.

Asimismo, en *Sol y luna* publica Marechal sus poemas «Cortejo» (3, 1939) y «El ciervo herido» (5, 1940), cuyo lenguaje elevado y sacro dan muestra de que algo ha cambiado en la estética del escritor, alejado ya del impulso rupturista anterior, y cercano a la poesía mística en métrica y contenido³⁴. El primero describe un cortejo de la Muerte que parece aludir al *via crucis* cristiano³⁵; el segundo es una referencia, desde el título, a la poesía mística y relata una cacería alegórica del «yo» poético a un ciervo herido que remite directamente a la figura de Cristo: «Solo corría el ciervo / por los eriales: / de su costado abierto / manaba sangre. / El ciervo fatigado / buscó las aguas: / espinas en su frente / le coronaban» (vv. 5-12). Esa temática y estética hispano-católicas explican también la escritura del ensayo de Marechal titulado *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939), publicado por la editorial de la revista. Allí el autor parte de la filosofía

³⁴ Años más tarde, Marechal prologa la edición de Ángel Estrada de *Cántico espiritual* (1944), lo que confirma sus lecturas e influencia del místico español.

³⁵ Véase los versos 19-24: «Ha cerrado los ojos a la calma visible / del día y a sus juegos / de números cantores; / y se aferran sus manos a la Cruz en un gesto / de invisible naufragio» (Marechal, 1939: 43).

platónica, del mito de Narciso ovidiano y el pensamiento de Ramon Llull, San Isidoro, San Agustín y San Juan de la Cruz para desarrollar la cosmovisión filosófica y religiosa que subyace a toda su producción³⁶.

En síntesis, las operaciones discursivas que configuran el proyecto de *Sol y luna* son las siguientes: 1) revisión de la historia de Occidente a partir de su decadencia en el Renacimiento y la sacralización de la Edad Media como época dorada a restaurar en el siglo XX; 2) la noción de «historia» con un sentido «intensivo», no de progreso lineal, que contempla los hechos históricos como fenómenos suspendidos en el tiempo que reaparecen en diferido –como ocurre con esa suerte de neocontrarreforma que del nacionalismo argentino–. 3) Resemantización del concepto de «espiritualidad», otorgándole un sentido telúrico que ya no es únicamente americano, como lo propugnaba el arielismo, sino nacional. 4) Invención de una nación futura basada en postulados hispano-católicos, es decir, en cuestiones foráneas. En consecuencia de lo anterior, se tiende a la 5) creación de una cultura nacional a partir del influjo de la tradición hispánica. Consiste, de alguna manera, en la operación inversa del criollismo de los años veinte, que abogaba por la ostentación de elementos localistas y léxico autóctono. Esta última característica resulta crucial para la literatura argentina posterior porque estableció unos códigos literarios que condicionan a escritores nacionalistas como antinacionalistas. Nos referimos a la asimilación de «hispanismo» a «nacionalismo» cuya consecuencia es que toda referencia a la cultura hispánica adquiere connotaciones nacionalistas y viceversa, todo rechazo a lo hispánico es una reacción contra ese nacionalismo conservador católico. A esto último alude Borges en «El escritor argentino y la tradición» como una paradoja porque, a pesar de que la historia argentina se caracterizó por un «querer apartarse de España» ahora, se queja el escritor, «se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos y que esa tradición es la literatura española» (1987: 152).

No extraña entonces que, aunque Borges publica una traducción de Chesterton en el primer número de *Sol y luna*, se desmarcara de la revista al comprobar la vía política y cultural que asume. Significativo resulta, a este respecto, la efímera polémica sostenida con *Sur* en 1939; en la sección Calendario, la revista de Ocampo publica un texto anónimo titulado «Capricho español» (julio, 1939) donde se acusa a *Sol y luna* de su afinidad con el fascismo. La revista se defiende en la nota anónima que abre el número 3, donde,

³⁶ En «Del *Descenso y ascenso del alma* al alma de *Adán Buenosayres*» (2014) Cervera Salinas alude a esa diversidad de fuentes del ensayo marechaliano.

además, se da a entender que la autoría de la nota de *Sur* proviene de Borges, ya que se alude a los ataques esgrimidos por un tal «criollista fantasmagórico» (1939, 9). Luis de Llera coincide en tal identificación y, además, aventura que tras la nota anónima de *Sol y luna* estaría la pluma del propio Marechal (2004: 40).

4.3.6. Nacionalizar el pasado: el proyecto de *La Nueva República*

La recuperación y el empleo de esa heterogeneidad de tradiciones por parte de Marechal se encuentra en consonancia con el proyecto que, como ya mencionamos, abarca a las revistas *Criterio*, *La Nueva República*, *Número* y *Sol y luna*, pues cada una, a su modo, entiende la tradición clásica, el arte medieval y la cultura hispánica como modo de legitimar el nacionalismo argentino. Tal proceso significó un retorno al pasado para retraducir y reinterpretarlo desde una nueva perspectiva. Como explica Sverdloff, para dichos nacionalistas herederos del arielismo, hacer uso de tales tradiciones no es importar ni traducir, sino recibir lo que es suyo, en un gesto de transnacionalización y politización de las mismas (Sverdloff, 2017: 56):

Los clásicos son pensados como reserva de sentido para criticar una modernidad entendida como «decadencia» (...). El propio concepto de *república* es ilustrado recurriendo al pasado grecolatino (...) [y es] empleada para apropiarse del pasado liberal decimonónico en clave conservadora (Sverdloff, 2019: 52).

Si *Número* y *Sol y luna* aplican ese mismo proceder con el arte y el pensamiento medieval, la operación de *La Nueva República* es el empleo de la tradición clásica como contrarrevolución de la modernidad en la línea del pensamiento de Maurras. Entre sus páginas, por ejemplo, se publica la «Enquête sur la Monarchie» del francés (número 74, 1930) de *LNR*. Allí, Maurras exponía su tesis antidemocrática:

Las repúblicas prósperas, las repúblicas en el tiempo de su prosperidad son jerárquicas: Venecia, Roma, Atenas en su período orgánico. Cuando una república tiende a las formas democráticas, pasa de un régimen de producción regular, coordinada, a un régimen de consumo puro.

De esta manera, *La Nueva República* completa esa red de revistas inscritas en el proyecto antimoderno que emerge en la Época Infame argentina, pero también comparten ese paradójico discurso de renovación estética o la retórica de la novedad vanguardista que no se proyecta, empero, en sus textos de creación. Consiste en un «antimodernismo periférico» cuyos agentes de acción son, antes que vanguardistas, «arriergardistas» o «conservadores pasivos que se oponen a lo nuevo en tanto verdadera categoría activa de

la modernidad, (...) [y] que participarían en el mismo campo de disputa y polarización en el que se desenvuelven las vanguardias» (Sverdloff, 2019: 47).

4.3.7. La revisión de la historia: FORJA y el nacionalismo popular

El declive de la hegemonía liberal y el simultáneo auge del nacionalismo vienen acompañados por una necesidad de revisar la historia nacional. Uno de sus objetivos principales es examinar y desmitificar la historia argentina establecida por Bartolomé Mitre en los volúmenes de la *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*, 1887, 1888, 1890. Tal proceso consistió en desmentir la historia argentina establecida por Mitre, de corte liberal, y sustituirla por la «verdadera» historia, trazada por el nacionalismo y, por tanto, acorde a la realidad del país. El revisionismo tenía un carácter más político-cultural que historiográfico porque se busca justificar la política y la idea de nación del tiempo presente. Fernando Devoto (2010) sitúa su inicio a partir de la publicación de *La Argentina y el imperialismo británico* en 1934, una visión alberdinista de la historia escrita por los hermanos Irastuza. Al año siguiente surge FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), una agrupación política yrigoyenista, opuesta al golpe de Estado de Uriburu y dirigida inicialmente por Juan B. Fleitas. Sus ideas se divulgan en volantes, manifiestos, panfletos etc., pero sobre todo en la revista *Cuadernos de FORJA* (entre 1936 y 1942).

El revisionismo histórico es una tendencia general del campo intelectual argentino de los treinta; pero si en el caso de *Número o Sol y luna* la revisión se centra en la historia lejana y universal –Edad Media, Renacimiento, Ilustración–, FORJA se dirige a la historia inmediata del ámbito nacional. Con el surgimiento de FORJA, Buchrucker observa la diferencia y el paso entre el nacionalismo restaurador y el popular, pues FORJA no busca recuperar el pasado sino releerlo para organizar un nuevo proyecto a futuro³⁷, como revela la siguiente declaración de Arturo Jauretche: «El nacionalismo de ustedes se parece al amor del hijo junto a la tumba del padre; el nuestro, se parece al amor del padre junto a la cuna del hijo (...). Para ustedes la Nación se realizó y fue derogada; para nosotros, sigue todavía naciendo» (2015: 43). Su relectura historiográfica demuestra que la tradición argentina mantiene la escisión decimonónica entre liberales (unitarios) y federales

³⁷ Buchrucker: «El nacionalismo populista surgía (...) con una orientación optimista hacia el futuro. (...) se sintieron seguros de que tarde o temprano las multitudes argentinas habrían de realizar su programa». Añade el crítico que en julio de 1942 Jauretche ya pronosticaba la revolución de 1943 con esperanza y escribió: «El año que viene esa argentina joven y vigorosa va a ponerse en marcha» (1987: 274).

nacionalistas. La historia ha sido interpretada bajo el sesgo del primero y reclama, por tanto, una nueva visión impulsada por esa crisis orgánica que vive el país con el fin de justificar la unidad patriótica: «No hay patria sin historia, que es la conciencia del propio ser. No hay nacionalidad sin una idea (...) sobre su vocación y su destino (...) Necesitamos con urgencia una historia argentina escrita libremente», afirma Ernesto Palacios en *La historia falsificada* (1939) (1960: 14-18).

La revisión del rosismo es uno de sus pilares pues se reivindica la figura de Rosas por su compromiso nacionalista y su capacidad de liderar a las masas³⁸. Ya en *El radicalismo de mañana* (1932) Ricardo Rojas señalaba al caudillismo como una tradición inherente a Hispanoamérica y, sin dejar de criticar a Rosas, reconoce su capacidad de liderazgo y de organización estatal. Algunos textos literarios que proyectan dicha visión del caudillo son el «Poema de Juan Manuel de Rosas» (Anzoátegui *Sol y luna* 7, 1942) y la novela *Hombres en soledad* (1938) de Gálvez, en las siguientes palabras del personaje de Claraval:

Hemos tenido una personalidad, ya lo creo. Fue hace un siglo, durante los veinte años que gobernó (...) don Juan Manuel de Rosas. Pero los unitarios, los *vencedores*, nos europeizaron y lo hicieron de un modo tan perfecto que nos entregaron, para toda la vida, al capitalismo extranjero (1946: 22).

Subrayamos la palabra «vencedores», pues remite, por un lado, a la idea central del revisionismo: la historia oficial ha sido contada por los victoriosos pero no es la real. Pero, además, leído tras la caída de Perón en 1955, el término adquiere un sentido más complejo, debido a las operaciones revisionistas del peronismo a partir de 1955³⁹. Hasta ese año, explica Cattaruzza, la relación entre peronismo y revisionismo fue parcial y *distante* (2003: 167). En 1957, tanto Perón en *Los vendepatria*, como Arturo Jauretche en *Los profetas del odio y la yapa*⁴⁰, comparan la Revolución Libertadora del 55' con la Batalla de Caseros, identificando a Perón con Rosas⁴¹; el nuevo revisionismo era una lucha política que leía la historia para legitimar el presente (Cattaruzza, 2003: 171) y, en ese combate, el peronismo se situaba entre los derrotados de la historia argentina. El

³⁸ Cabe aclarar que la revisión del rosismo se inicia ya en los años veinte, como demuestra una encuesta sobre Rosas en *Crítica* el 24/07/1927.

³⁹ Eduardo Leonardi, general que participa de la revolución que derroca a Perón, pronuncia la expresión «ni vencedores ni vencidos» el 23 de septiembre de 1955 en Plaza de Mayo. La frase cristalizó posteriormente en un lema empleado por los peronistas: «vencedores vencidos».

⁴⁰ El ensayo es una respuesta a *¿Qué es esto?* (1956), donde Martínez Estrada cuestionaba el proceder del gobierno peronista.

⁴¹ Cabe aclarar que dicha equivalencia no se encuentra entre los discursos del propio general, sino que es una lectura de intelectuales adheridos al régimen.

intelectual que más enalteció su imagen fue Gálvez, quien asimila a Rosas a Yrigoyen y posteriormente al propio Perón⁴². El forjismo deja de existir con el fin de la Época Infame, el 17 de octubre en 1945 y el ascenso de Perón a la presidencia, señalando una continuidad ideológica con el régimen, aunque no todos sus colaboradores se unieron a él. No obstante, Aníbal Ford define FORJA como el nexo de unión entre dos movimientos que colocan a las masas populares en el centro de su discurso y praxis política: yrigoyenismo y peronismo (2006: 104). Antes de que el peronismo tomara el poder, el revisionismo histórico se asimila a nacionalismo porque cambia el lugar de enunciación al institucionalizarse en organismos como la universidad pública (Devoto, 2010: 265).

4.3.8. Del nacionalismo popular hacia el peronismo

El nacionalismo restaurador y el popular, el revisionismo histórico y el mito de la nación católica son ideologemas que explican el pensamiento de la Época Infame y que influirán, directa o indirectamente, en el régimen hegemónico del peronismo en los años cuarenta. La filosofía de Maritain ya respaldaba la centralidad del trabajador, la reivindicación de la justicia social, la intervención estatal y la importancia de una guía de las masas. Así escribe el francés: «Una de las características del humanismo que llamo integral (...) se ocuparía de las masas, de su derecho al trabajo y a la vida del espíritu» (Maritain, 1937a: 41). Asimismo, Maritain señala la tercera solución del neotomismo (Maritain, 1937a: 48) que conjuga lo espiritual con lo material, una idea similar a la tercera posición peronista⁴³. Desde un punto de vista político-cultural, la elaboración del mito de la nación católica es una de las bases en que descansa el discurso peronista, como se observa en «La Comunidad Organizada» (Congreso Nacional de Filosofía de Mendoza, 1949). Perón retoma también la dicotomía de las dos democracias, antes aludida, en *La hora de los pueblos* (1968), al distinguir entre la democracia demoliberal y la representativa, es decir, popular. Así, la expresión «hora de los pueblos» señala el momento en que el pueblo derrote la primera a favor de la segunda. El matiz hispánico

⁴² La equivalencia surge de una imagen positiva del caudillo creada por el revisionismo, como se observa en la siguiente cita de Saúl Taborda, en su artículo «Meditación de Barraca Yaco» (revista *Facundo*, 1935): «“Mientras más se agudiza la crisis en la cual se hunde el materialismo capitalista (...) más claramente vamos viendo que (...) fueron los caudillos (...) los auténticos portadores de la voluntad de Mayo”» (Chávez, 1965: 119). La comparación Rosas/Perón continúa vigente hasta nuestros días, de ahí las siguientes palabras de Piglia: «Perón pensaba exactamente igual y hacía lo mismo que Rosas, en otro contexto, pero con el mismo concepto paternalista popular» (2016b: 335).

⁴³ En el discurso *La comunidad organizada* dice el propio Perón: «El gran menester del pensamiento filosófico puede consistir, por consiguiente, en desbrozar ese camino, en acompañar ante la expectación del hombre el progreso material con el espiritual (2014: 108).

de la identidad nacional se proyecta en los discursos de la primera etapa del peronismo (1946-1951), concretamente, en el capítulo «Cultura» de *Plan de Gobierno 1947-1951* (1946), en «La fortaleza de nuestra raigambre hispánica» (12 de octubre de 1947) y en el *Manual del peronista* de 1948. Según Mara Glzman, el hispanismo como rasgo inherente de la argentinidad se diluye en la segunda etapa del régimen, 1949-1955, cuando la Madre Patria se percibe como enemigo del nacionalismo.

El primer gobierno de Perón (1946-1952) fue un punto de inflexión tanto en el campo político como en el intelectual y en el cultural, llegando a dividir al pueblo argentino entre partidarios y opositores a la ideología del líder, consecuencia que dura hasta nuestros días. Pero los primeros años, las tensiones se vincularon principalmente con la promoción de la industria en las grandes ciudades, lo que conllevó el desplazamiento de gran cantidad de trabajadores a la capital. De esta manera, la clase alta porteña se vio «invadida» por una clase obrera que luchaba por hacerse un lugar en la nueva urbe⁴⁴. En su análisis sobre la tradición escindida de la Argentina decimonónica, Tarcus hace la siguiente reflexión: «El poder unitario había sido un intento fallido de democracia sin consenso popular mientras que el rosismo era entonces el consenso popular sin democracia. La síntesis (una democracia con legitimidad popular) no era viable». Podríamos aventurar que el éxito del peronismo fue alcanzar esa democracia con legitimidad popular, de ahí la equivalencia que se establece entre las nociones de «popular» y «nacional». Esa asimilación discursiva, que Sigal y Verón (2010) denominan «vaciamiento del campo político», es un proceso discursivo por el cual el peronismo logra desvincularse a sí mismo de la política. En otros términos, se presenta ante el Pueblo no solo como su líder sino también como parte integral del mismo y en el mismo lugar de enunciación, frente a los políticos, a quienes se alude peyorativamente: «Los políticos aparecen estrechamente asociados a esta descripción de la falsedad, el engaño y la inmoralidad» (Sigal y Verón, 2010: 73). Así entendido, el peronismo es un discurso utópico que aboga por la hora de los pueblos, tiempo en que la política se disuelva y no haya intermedios que entorpezcan las relaciones entre Pueblo y líder. Consiste en reducir la tradición argentina al peronismo e identificar al régimen con pueblo argentino; en consecuencia, «antiperonismo» significa «vendepatria» o extranjero. Su eficacia residió en la mitificación de lo popular entendido como unidad de identidad argentina,

⁴⁴ Este fenómeno se ha visto reflejado en numerosas manifestaciones literarias. «Casa tomada» (1946) de Julio Cortázar, por ejemplo, ha sido interpretada como alegoría de esta «irrupción» repentina en Buenos Aires de los sectores más postergados de la sociedad.

excluyendo la aristocracia extranjerizante y enemiga de la patria –recordamos a este respecto el ensayo de Perón, *Los vendepatria* (1957)–. La estrategia del peronismo consiste en un «proceso culturalista», en términos de Grimson: crear una identidad en torno a una cultura concreta, procedimiento común a todos los nacionalismos (2012: 152). La doctrina toma la categoría «pueblo» de la neoescolástica española, es decir, en términos organicistas, trascendentales y espirituales, alejados del componente liberal: «“Pueblo”, aquí, lejos de ese conglomerado de individuos unidos por contrato que pasará a significar luego en la acepción liberal, es (...) unidad natural que se cimienta en las creencias comunes y la homogeneidad espiritual de la comunidad» (González Táboas, 2014: 81). Consiste en una definición populista, siguiendo la definición de populismo propuesta por Mudde y Kaltwasser basada en la diferencia entre clases altas y bajas:

We define populism as a thin-centered ideology that considers society to be ultimately separated into two homogeneous and antagonistic camps, the «pure people» versus the «corrupt elite» and which argues that politics should be an expression of the *volute générale* (general will) of the people (2017: 5-6).

Queremos matizar que, aunque estamos de acuerdo con la definición, no consideramos que el populismo sea una ideología propiamente dicha, pues cualquier ideología puede emplear estrategias populistas. En nuestra opinión, el populismo sería un discurso intersubjetivo que le otorga un protagonismo al pueblo, es decir, la clase media y/o baja trabajadora de una comunidad determinada⁴⁵. Si, como explica Montaldo, la relación entre cultura y política está ligada al problema de las masas (2010: 65), *El matadero* sería su primera manifestación literaria en Argentina, donde la chusma irrumpe en el escenario político. Pero la diferencia con la masa del siglo XX sería el matiz hegemónico que adquiere el pueblo en la nueva centuria, un carácter positivo ausente en el cuento de Echeverría, un cambio determinante en Argentina y uno de los ejes centrales discursivos del peronismo⁴⁶.

⁴⁵ Por ello, Portantiero sostiene que «populismo» equivale a «demagogia»: «El populismo se basa en la eternización de modos culturales que a raíz del hábito y de la perezosa tradición parecieran ser populares. (...) parte de la ilusión de suponer que las formas caducas de expresión cultural a las que el pueblo parece haberse habituado, son por ello populares, siendo que su origen de élite es el mismo que el de las nuevas experiencias, con las desventajas de que aquellas ya están perimidas o superadas como excrecencias retóricas» (2009: 73).

⁴⁶ No coincidimos con la tesis de Montaldo, quien sugiere que su hegemonía se establecería al margen del campo intelectual: «La construcción del “pueblo” como significante hegemónico no necesitó de la hegemonía intelectual. En realidad, se construyó a su margen» (2010: 67). La figura del intelectual es determinante para legitimar una hegemonía y, en este sentido, personalidades como Marechal han sido centrales en tal proceso.

4.3.9. La Época Infame de la cultura argentina. *Adán Buenosayres*

La identidad y tradición son lugares comunes de la literatura argentina de los años treinta, como no podía ser de otra manera en una época de búsqueda de una organización nacional. En esta atmósfera, Scalabrini Ortiz, uno de los futuros miembros de FORJA, publica *El hombre que está solo y espera* (1931), donde caracteriza al porteño por su soledad y desarraigo. Basado en argumentos telúricos, el autor sostiene que el espíritu del porteño se mantiene a lo largo de la historia y se encuentra a la espera de su desarrollo. Dos años más tarde, un escritor alejado del nacionalismo, Ezequiel Martínez Estrada, publica *Radiografía de la Pampa* (1933), un libro con mayor pesimismo pues destaca las carencias del país y define Buenos Aires como una capital sin pasado ni futuro, es decir, determinada por un «fatalismo telúrico» (Saítta, 2012: 259). Son textos que buscan explicar la identidad a través de la historia pero no desde una objetividad que, en teoría, demanda la perspectiva histórica; es lo que Sarlo denomina «imaginación histórica»: «Se plantean problemas, indagan causas, definen hipótesis sobre el pasado y suele lanzarse probabilidades futuras» (1988: 207). La tristeza, el desarraigo y la soledad se tematizan así como demuestra la novela de Gálvez de 1938, *Hombres en soledad*⁴⁷.

Uno de los lugares comunes de dichos textos es la falta de espiritualidad del pueblo. Por ello, Portantiero califica de «intuicionistas» a este grupo de escritores que expresan, cada uno a su manera, un ser nacional mitificado mediante un discurso teleológico de matices románticos (2009: 81). Son escritores que buscan, en vano, alcanzar un vínculo entre el intelectual y el pueblo, sin percatarse de la distancia insalvable que existe entre ambos sectores sociales. Gramuglio lo denomina «nacionalismo espiritualista»⁴⁸, iniciado en 1910 con *El diario de Gabriel Quiroga* de Gálvez (1992: 45). Son obras realistas de corte utópico que conectan con el tomismo de Maritain:

Para el realismo crítico maritainiano, el conocimiento tiene múltiples expresiones diferentes; no existe solo un conocimiento científico basado en la experimentación sino que también está el conocimiento filosófico basado en la

⁴⁷ Como explica Arias Saravia (2006), los intelectuales de los años treinta transforman los mitos decimonónicos heredados del *paraíso*, la *utopía* y la *barbarie*, por las metáforas de la *soledad*, la *frustración* y el *fracaso* (2006: 68).

⁴⁸ La influencia de la narrativa francesa y de Maritain es crucial en esta literatura, como explica Pierre-Henri Simon en un artículo publicado en *Sur*, «Intenciones morales y espirituales de la literatura francesa contemporánea» (51, 1938): «Los novelistas actuales de Francia (...) abordan el dominio secreto de la vida espiritual y mística, osan mirar esos abismos del alma en donde se desarrolla el drama decisivo de la gracia y de la libertad» (1938: 54).

razón y el conocimiento revelado que se funda en la fe (Piñeiro Iñíguez, 2013: 69).

Eduardo Mallea, colaborador de *Sur*, se suma a dicha serie de escritores y publica *Historia de una pasión argentina* (1937) cuya influencia es directa en la novela que nos ocupa. Marechal, al leer la obra de Mallea, le escribe a su autor en 1938:

Tu historia es la historia de un alma y, por lo tanto, es la historia de un despertar, como la mía. (...) De pronto el alma se detiene (...), ya no quiere seguir; y empieza entonces a girar sobre sí misma, estudiándose y llorándose. (...) y si ahora gira sobre sí misma es porque ha encontrado su propio eje. (...) Lo que podemos afirmar en lenguaje directo es que nuestra Argentina irá levantándose a medida que crezca el número de los despiertos, entre los dormidos (1938b: 181).

Escrita diez años antes de la publicación de *Adán*, la carta pública nos revela, por un lado, la íntima conexión entre dos textos que ponen en común el destino de un individuo y el del resto del país, de ahí la pregunta final de Marechal «¿haremos un país a nuestra imagen y semejanza?» Pero, sobre todo, la vinculación entre las dos novelas es intertextual⁴⁹, pues Marechal, como la crítica ya ha mencionado, se sirve de la dicotomía que *Historia de una pasión argentina* posee de trasfondo: la Argentina visible frente a Argentina invisible. La relación intertextual sería, siguiendo las teorías de Genette, una «imitación seria» (1989: 41) en tanto que no hay una transformación lúdica o satírica del asunto, sino una trasposición directa y explícita con que la novela coincide. En consonancia con las teorías telúricas, el narrador de Mallea señala que, bajo una argentina superficial, subyace la verdadera, la invisible:

Nada de lo que yo quería encontrar aparecía. Todos los trabajadores del poderoso poema viviente de mi tierra estaban ocultos, sumergidos. Esa riqueza humana incalculable era un tesoro oculto, hundido muchos metros por debajo de la superficie ostensible de la nación. Entonces comprendí cómo estaban separados

⁴⁹ La intertextualidad con el discurso de Mallea es explícita, como se ve en el siguiente párrafo de *Adán Buenosayres*: «Y aquí el lector que, como yo, se ha metido jugando en esta suerte de aventura, debe recapacitar un instante sobre si le conviene huir del ombú y regresar a la Buenos Aires visible, que no está lejos, o si, confiando en sus riñones, bajará con nosotros a la Buenos Aires inteligible. Porque no bien trasponga la hendidura y se lance al túnel de los vértigos, ya no podrá volver sobre sus pasos y se hallará en los umbrales de Cacodelphia» (2013: 517).

esos dos mundos en la Argentina, el mundo visible y el mundo invisible⁵⁰ (1944: 64).

La Argentina visible es un país construido en el aire, efímero, insustancial. Sus habitantes, explica el autor, carecen de profundidad espiritual:

No los agita ninguna llama, no los asiste ninguna fe impersonal, no los habita ningún sentido del ascenso orgánico de la nación como espíritu y cuerpo, como un todo capaz de trascenderse por actos de inteligencia creadora, sino como la vaga encarnación de vagos «ideales» (1944: 93)⁵¹.

Consiste en una estructura especular a partir del esquema del mundo invertido o el tópico del mundo al revés, pues un espacio se opone a otro que representa su parte contraria: aquello que no debe ser pero que, de todas formas, es⁵². En la obra de Mallea, la Argentina visible carece de espiritualidad debido, en parte, a la falta de tradición nacional, de ahí la vocación del escritor a crear mitos: «Mi vocación literaria comenzó a manifestarse en una necesidad de crear mitos cuya sensible belleza fuera similar a la que producía en mí tan grande efecto» (1944: 41). Porque, como señala más tarde Mallea, en *La bahía del silencio* (1940), «El pueblo español está todo en el *Cid*, pero el pueblo argentino no está todo en *Martín Fierro*» (1960: 731). Así vemos cómo la ausencia de tradición pesa entre los intelectuales de la Época Infame e, incluso, lo señala Maritain en «Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la “Carta de la independencia”» (*Sur*, 27, 1936)⁵³, por ello Martínez Estrada alude a la falta de pasado y de futuro de Argentina: «Así, en esta tierra vieja, que no tiene pasado humano, no ha ocurrido nada nuevo (...). El pasado geográfico de esta parte del continente (...) forma un hiato en torno al hombre,

⁵⁰ En «Eduardo Mallea y la Argentina profunda» (*Sur*, 123, 1945) Santiago Montserrat indica qué rasgos de la novela de Mallea conectan con el nacionalismo espiritualista: «Mallea interroga por el ser concreto de la nacionalidad» (82) y el personaje se encuentra en una constante espera «...para dar el salto de la salvación final» (78-79). En otras palabras, el protagonista de *Historia de una pasión argentina*, como el de *Adán*, se encuentra en la búsqueda por el devenir nacional que es también espiritual.

⁵¹ Al hombre visible se opone el no visible, «...silencioso, obstinado, conmovido y laborioso en el fondo tremendamente extenso del país en las estancias, las provincias, los pueblos, las selvas, los territorios. Y aun en la ciudad, mas en la ciudad profunda no en la fácil, no en la inmediata. Pero la primacía, la pujanza actual era del primero. ¿Qué buscaba ese primero? La exaltación de la persona de ese complejo de emoción, inteligencia y voluntad. Pero no se trataba de una exaltación de los valores auténticos de la persona, sino de una exaltación de los valores ficticios. Se trataba de una exaltación de lo meramente individual, es decir, de una fórmula cómoda de existencia vegetante y trepante» (Mallea, 1944: 62).

⁵² Además del influjo intertextual de *Historia de una pasión argentina* de Mallea, esa antítesis conecta directamente con el pensamiento dicotómico del neotomismo y su concepto del hombre escindido, como se lee en una nota anónima de la revista *Número*: «Dividido el hombre, (...) es una criatura de memoria y esperanza, pasado y futuro intemporales. (...) pero el silencio del espíritu pertenece a la vía unitiva» («Itinerario», 23-24, 1931).

⁵³ Maritain incita a los intelectuales a colmar el desarraigo de tradición argentino: «...hay en vuestro país una gran masa de población sin arraigo tradicional firme (...). Y eso mismo señala el primer trabajo, la primera tarea que se impone» (1936: 26).

desvinculándolo de la comunidad internacional» (1991: 70-71). En esta etapa de pesimismo, Marechal escribe *Adán Buenosayres*, un texto que responde a la vocación literaria que comparte con Mallea: «inventar mitos en la necesidad amorosa de regalarle leyendas a mi ciudad»⁵⁴ (Rosbaco, 1973: 200).

El paso de Marechal al género de la novela estaría condicionado, por un lado, por la preeminencia de la narrativa durante la Época Infame, frente a la hegemonía de la poesía en la década anterior. Pero, asimismo, el autor revela que la poesía no se adecuaba al afán de proyectar esas experiencias ontológicas vividas por esos años (1968b: 18). Marechal conjuga nacionalismo y vanguardia en una novela que parodia el movimiento martinfierrista, pasa revista a las teorías del pensamiento de vanguardia y, a su vez, proyecta ideas nacionalistas inscritas en la tradición hispano-católica. La razón de esa confluencia residiría en que el autor inicia la escritura de su primera novela durante la Época Infame, un período durante el cual el campo intelectual se encuentra disgregado en numerosos movimientos político-ideológicos en pugna por alcanzar la hegemonía. Los nacionalistas, concretamente, buscan reivindicar una unidad cultural e identidad nacional que posteriormente cristalizará en el peronismo. Escritores como Marechal contribuyen a ese proceso al establecer en sus obras la equivalencia entre pueblo, nación y tradición hispano-católica. *Adán* sería una de los primeros ejemplos y *Megafón*, la culminación de la batalla por alcanzar ese ideal de nación. Así, los elementos bíblicos se conjugan con rasgos nacionalistas en una novela de carácter épico dando como resultado un texto híbrido donde subyace el lema peronista «Dios, Patria y Hogar».

Hemos intentado ofrecer un sociograma de época que proyectara, de una manera panorámica, la Época Infame argentina y, en concreto, cómo la intelectualidad nacionalista se debate acerca de la definición de «democracia» sin un consenso total entre sí. La revisión de la historia, lejana e inmediata, condiciona la delimitación de la identidad y tradición argentinas que, para algunos, van a equivaler a hispanismo y catolicismo, y deviene un nacionalismo restaurador que se tornará popular y deriva luego en peronismo. Hemos finalizado nuestro apartado aludiendo a un conjunto de obras de corte romántico y espiritualista debido a que proyectan ese ambiente de crisis que hemos descrito y que explica también la escritura, todavía en proceso, de *Adán*. Queremos insistir en que, tanto

⁵⁴ Tal es el cometido que señala el narrador de su cuento «El hipogrifo»: «Pero, ¿a qué aventura es invitado el alumno Walther con la manifestación de un hipogrifo en la pared abstracta de su jardín? ¿Qué sentido tendrá una bestia fabulosa en Buenos Aires, ciudad que todavía no ha entrado en la leyenda, y en un mundo que parece haber cortado en sí todas las raíces de la sublimidad?» (Marechal, 1998k: 60).

la vanguardia martinfierrista como el campo intelectual y literario de la Época Infame, explican la redacción de la novela marechaliana. Asimismo, al condensar todas estas cuestiones filtradas por la ficción, podemos dilucidar el modo en que vanguardia, nacionalismo, catolicismo e hispanismo se imbrican mutuamente bajo el rótulo de «romanticismo antimoderno».

5. EL ROMANTICISMO INORGÁNICO Y ANTIMODERNO EN *ADÁN BUENOSAYRES*

5.1. *Parodiar la tradición*

La parodia es, en muchas ocasiones, el modo en que la cultura dominante, canónica, se vincula a la popular, ya que la parodia rebaja el estatus de élite de la alta cultura, en muchos casos mediante elementos o estrategias tomadas de la dominada. En este sentido, la parodia puede ser un medio de posicionamiento contrahegemónico de la baja cultura respecto al canon y la tradición. Tal es uno de los postulados vanguardistas más importantes: desarticular el canon a través de su rebajamiento paródico. No obstante, durante el siglo XIX se producía el proceso inverso: la exaltación de lo popular por parte de la élite sublimaba lo popular con el fin de crear una tradición nacional. En su tesis sobre *Adán Buenosayres*, Bravo Herrera define «tradición» como

...red o el tejido ininterrumpido y continuo de lecturas y reescrituras que construyen un modelo de identidad cultural e ideológica, vale decir, un registro que permite la consolidación de una pertenencia social y, en la práctica literaria, del sistema literario mismo, especialmente del canon. La tradición se relaciona entonces con la memoria y la identidad (2015: 42).

Al configurarse como modelo de identidad ideológica, la tradición legitima la hegemonía del presente, ya que patentiza determinadas ideas, símbolos y convenciones creadas por agentes sociales con suficiente poder, legitimidad e influencia: intelectuales, artistas, etc. (Williams, 1979: 12). La tradición sería, por tanto, el resultado de un proceso de selección, dentro de esa red de lecturas y reescrituras, de obras artísticas que se consideran adecuadas para la consolidación de una unidad e identidad cultural. En este sentido, «tradición» es equivalente a «cultura», según la definición propuesta por Cros:

Espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad. (...) una memoria colectiva que sirve de referencia y, por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe (1997: 9).

A pesar de que las revisiones y relecturas son constantes, y este debería ser un proceso dinámico, la realidad es que la tradición cultural se percibe como una entidad

inequívoca e inamovible compartida con el resto de la sociedad¹. La cultura de masas adquiere una función y un espacio preponderante dentro de toda tradición pues, como explica Piglia (1991), «tradición» se define también como «memoria ajena», un recuerdo colectivo condicionado de manera directa por lo popular. La tradición fija una identidad a una comunidad mediante el establecimiento de criterios, ideas y valores comunes que se proyectan a través de manifestaciones simbólicas reconocidas por dicha comunidad. Las interpretaciones del pasado que prevalecen a lo largo de la historia responden a intereses que atañen no solo al campo cultural de una sociedad, sino también al intelectual, político, económico, etc., que determinan el criterio a tener en cuenta a la hora de delimitar qué obras –literarias en este caso– integran una tradición concreta².

Visto así, la relación entre tradición y canon no es tan nítida; en teoría, este último se basa o debería basarse en un criterio estético para seleccionar una serie de obras que, en teoría, son excepcionales y superiores a otras, mientras que la tradición partiría de un principio de identidad y unidad ligado a lo nacional. En este sentido, la diferencia entre tradición y canon radicaría en el carácter supuestamente universal del segundo, mientras que la tradición nacional debe tener una acepción regionalista –dejamos de lado la acepción, por ejemplo, de tradición «clásica»-. Piglia sostiene que la tradición es el proceso por el cual los escritores de un determinado país se relacionan con lo ya escrito y lo que se escribirá en un vaivén entre pasado y futuro, y, por ello, sería reticente a los cambios sociales. Frente a la tradición, el canon o el texto clásico sería el resultado de ese proceso (Jauss, 2000: 174-176), una selección en que participan individuos, instituciones académicas, intelectuales, etc., en función de criterios que superan lo meramente estético, razón por la cual exigiría ser revisado. A pesar de los continuos intentos por desmitificar el canon, Wendell Harris señala cómo la selección es necesaria e inevitable en la sociedad, y, por tanto, desacreditar un clásico implica siempre una sustitución, esto es, mantener la tendencia de anteponer un texto sobre otro. Tal revisión cae, entonces, en la falacia apuntada por Sarlo: la ampliación del canon sin medida o con criterios que tampoco responden a lo estético deviene «pluralismo relativista ilusorio» (Sarlo, 2006: 122-123).

¹ De ahí la definición de «cultura» propuesta por Peter Burke: «sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna» (1991: 29).

² La relación entre los escritores con el pasado y la tradición es el tema central del conocido ensayo «La tradición y el talento individual» de T. S. Eliot: «[La tradición] implica, en primer lugar, sentido histórico (...); y el sentido histórico implica que se percibe el pasado (...) como presente; (...) lo que sucede cuando se crea una nueva obra de arte sucede simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron (...). Las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte se reajustan con respecto al conjunto; y este halla su conformidad con lo antiguo y lo nuevo» (1944: 539-540).

La parodia literaria cumple una función vital en este proceso pues parodiar una convención significa contraponerse a lo establecido canónicamente por la tradición. Ríos de tinta se han escrito acerca de la parodia literaria, pero tres trabajos resultan claves para abordar tal asunto: *Problemas de la poética de Dostoievski* (2004) de Mijail Bajtín, *Palimpsestos* (1989) de Gerard Genette y *A Theory of Parody* (1985) de Linda Hutcheon, quienes se centran en la parodia como diálogo entre textos. El primero le otorga un espacio central en su teoría del dialogismo y destaca el cambio de función que adquiere la palabra ajena en un nuevo contexto: la parodia es «desenmascaramiento y destrucción o confrontación» en tanto que «las intenciones del lenguaje que representa no coinciden con las intenciones del lenguaje representado, se le oponen» (2004: 179), de ahí la eficacia del carnaval, donde se señala de manera explícita aquello que se quiere ridiculizar. Por su parte, Genette propone una clasificación de las distintas modalidades posibles de relaciones intertextuales, distinguiendo entre la deformación lúdica, la trasposición burlesca de un texto y la imitación satírica de un estilo, según la intención y el régimen de cada uno (1989: 37). Para el crítico, existe una amplia diversidad en el grado y el modo en que se enlazan los textos. En un extremo de este abanico, se situaría la relación metatextual, donde B habla de A, mientras que en el otro extremo, B no hace referencia a A, pero este último es necesario para que B exista, tras sufrir un proceso transformacional. Una obra es paródica o satírica según su función –lúdica, satírica o seria– y su relación con el texto anterior –si se efectúa la transformación o si se reduce a una imitación–. Hutcheon, en cambio, se distancia de Genette porque, si bien ella también define parodia como relación entre dos textos (1985: 22), su perspectiva no es estructuralista sino pragmática, lo que implica que su noción del término no es atemporal sino que depende del tiempo histórico. Por ello, considera que la parodia es una forma especial de vinculación al pasado, una repetición con una distancia crítica propia de la modernidad –frente a la imitación renacentista– (1985: 6-10).

En su trabajo sobre *Adán Buenosayres*, Bravo Herrera indica que parodia es la «modalidad de reescritura/lectura de los textos de la tradición cultural y literaria que reafirma y construye el discurso, el horizonte, los valores, sea en la continuidad como en las diferencias» (2015: 66), caracterizada por tres rasgos esenciales: la distancia irónica respecto a los textos; la centralidad del destinatario, que reconoce el objeto parodiado; y finalmente, la diferencia pues parodia implica «desviación de la norma literaria» (2015: 52). La parodia literaria sería un modo de relación intertextual que un texto determinado

mantiene con otro anterior³. Lo que distinguiría la parodia de otros vínculos intertextuales es que la conexión nunca se efectúa en el mismo plano de igualdad, ya que la obra parodiada siempre se sitúa a un nivel inferior. Esto último no implica necesariamente que el texto parodiado sea objeto de comicidad o de rebajamiento sino que mantiene una relación de dependencia con la nueva obra donde es introducida, independientemente de si deriva en burla o en homenaje⁴. Por ello, no toda intertextualidad es paródica, pero sí toda parodia es intertextualidad invertida, según la terminología propuesta por Heinrich Plett, esto es, una transposición de «...tópicos, personajes, motivos y acciones bajos a un estilo elevado» (2004: 71). Para que haya parodia en una novela siempre debe haber un distanciamiento por parte del narrador que implica descontextualización, exageración y desacralización. Por ello, la parodia surge a raíz del pensamiento moderno, que permite y da lugar a la autocritica y la autorreflexión. En este sentido, podemos afirmar que la parodia es aquello que explica y, a su vez, resuelve la tensión entre novela y narración social, como modo en que el escritor lidia con su realidad y contexto. Si hemos dicho que la parodia depende de un receptor que la reconozca, la ironía es la manera en que el narrador se vincula a su narración y, sobre todo, a su héroe, lo cual posibilita esa parodia⁵.

5.2. *El campo intelectual y literario de Adán Buenosayres*

En el Libro Segundo, la entrada de Adán a la casa de los Amundsen implica, en un plano narratológico, el traspaso de la focalización del protagonista a la proyección del interior de otros personajes. A pesar de ser un ámbito cerrado, es un espacio público en tanto que ofrece una escena costumbrista que contrasta con el exterior: frente a los personajes barriales –inmigrantes en su mayoría–, los miembros de la tertulia pertenecen a la aristocracia argentina y, entre ellos, solo destacan dos extranjeros: el ya mencionado Tesler y el inglés Chisholm. El pasaje se abre con una mujer, Ethel Amundsen, tocando un piano en un salón amueblado con divanes, imagen que sugiere un estatus social alto de la familia. Allí acuden los personajes principales de la novela, quienes discuten sobre literatura, ciencia, religión, inmigración, entre otros temas y, de ese modo, se refracta el

³ Por ello Piglia considera la parodia como un modo de apropiación de la literatura y una forma de discurso doble: «Alguien emite un determinado tipo de narración sobre la cual hay otra. La parodia tiene la misma estructura que la cita» (2016: 134).

⁴ Esta es la razón por la cual la vinculación de *Adán* con el *Ulises* no es paródica pues los rasgos estilísticos que Marechal toma de la obra de Joyce sí tendrían una relación de equivalencia, ya que el argentino aprovecha las innovaciones del irlandés para cultivarlas a su manera personal en su narrativa.

⁵ Tanto Lukács como Joseph Campbell (1949) insisten en que la novela es una lectura de la conciencia del héroe por parte del narrador.

campo intelectual argentino mediante la metacrítica, es decir, «discusiones que tengan que ver con la literatura, [lo cual] quiere decir que a los personajes que están en ese libro les interesa la literatura y hablan de eso» (Piglia, 2015: 201). A través de los diálogos paródicos de los personajes se pone de manifiesto el carácter ambiguo que Bourdieu atribuye a los intelectuales y artistas como una «fracción dominada de la clase dominante» por su vinculación ambivalente entre la cultura dominante y la dominada (2009: 32). Los personajes de la novela pertenecen a una clase ociosa y representan a aquellos intelectuales que discuten sobre temas filosóficos, políticos, históricos y culturales, pero que traslucen un conocimiento superficial sobre los mismos. Por ello, serán condenados a la espira de la Soberbia en el Libro Séptimo pues allí se plantea la hipocresía y la arrogancia de los actores de distintos campos sociales.

5.2.1. Los camaradas martinfierristas

En la Tertulia de los Amundsen se hallan los personajes que Marechal ha señalado como máscaras de los «camaradas martinfierristas» a quienes dedicara la primera edición de la novela. El narrador los presenta mediante el filtro de la mirada cómica y el humor característico que Martínez Pérsico analiza en *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística* (2013b). El humor angélico, definido por el escritor en el «Prólogo indispensable», se establece a partir de la noción de *caritas* cristiana, esto es, la caridad con que las criaturas espiritualmente superiores perciben los defectos de las inferiores; así, la instancia narrativa se coloca por encima de sus personajes, señalando sus defectos mediante la exageración, el distanciamiento, la desacralización y la descontextualización⁶. Sebastián Hernáiz explica cómo Marechal «condena» los discursos de los personajes mediante tres modos: de manera directa; a través del discurso dogmático y exagerado de cada personaje; y mediante el juego de perspectivas entre ellos, que se juzgan y ridiculizan entre sí (2007: 134-135). Este fue uno de los factores que la crítica señaló como defecto de *Adán*; Jitrik, por ejemplo, indica que dichos personajes «carecen de perfil, son nombres sin cuerpos que los respalden, figuras desvaídas e incoloras» (1997: 895). Son inverosímiles, simples guiñoles cuyo peso en la obra se reduce a poner de manifiesto las ideas o discursos que el autor busca desacreditar.

⁶ Dice el narrador que, al relatar su historia, será fiel a la «cuerda poética» y «humorística» del propio Adán en virtud del «humorismo angélico» «gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres (2013: 93).

Los camaradas martinfierristas son Luis Pereda -Jorge Luis Borges-; Samuel Tesler -Jacobó Fijman⁷-; el astrólogo Schultze -Xul Solar-; el petiso Bernini -Scalabrini Ortiz-; y el protagonista, a quien se ha identificado con Marechal⁸. Sin embargo, a nivel narratológico, no todos los personajes-máscara mantienen la misma relación con la figura real, al margen de la declaración de intenciones del escritor. Sabemos que Samuel Tesler está inspirado en un escritor real porque Marechal lo ha reconocido y por determinadas similitudes biográficas con Jacobo Fijman -por ejemplo, su condición judía⁹-, pero sería erróneo considerar que existe una relación intertextual entre sí al no existir vínculos entre textos en sentido estricto. Debido al tema que nos ocupa en el presente estudio, nos interesa destacar su función en la obra como desmitificación del arquetipo de poeta vanguardista, antes que su posible vinculación a Jacobo Fijman, ya señalada por la crítica¹⁰.

En el caso de Franky Amundsen, señala Navascués:

Franky Amundsen: en *p. e. c.* una flecha indica que este personaje se corresponde con Guillermo Juan («Willy») Borges. Sin embargo, la atribución no es completa porque en otro comentario al margen de la misma edición, el autor indica que es Del Solar quien «es» el primo de Borges y compañero de las primeras andanzas literarias. Según testimonio de Elsa Ardissonó, sobrina del autor, Franky tiene rasgos del poeta y amigo de Marechal, Ilka Krupkin. En el Libro Tercero, cuando se presenta ante Ciro Rossini, se dirá de él que es *globe-trotter*, el título de presentación de otro poeta y gran amigo del autor, Francisco L. Bernárdez (2013: 227).

⁷ Poeta bielorruso (1898-1970) emigrado a Argentina en 1902; fue un colaborador en *Martín Fierro* a quien Marechal estimaba personalmente. Es conocida su imagen de autor mítica como un bohemio que por su demencia terminó en el manicomio. Su poemario más conocido es *Molino rojo* (1926), uno de cuyos ejemplares poseía Marechal dedicado a él. La figura de Fijman ha trascendido más el mito de su vida y extravagante personalidad que su literatura.

⁸ Nos referimos los estudios de María Teresa Gramuglio (1997) y de Martínez Pérsico; esta segunda afirma: «La novela que abordamos aquí es un ejemplo puro de autoficción que incorpora la *autofabulación*, es decir, la proyección del autor en situaciones imaginarias, procedimiento practicado por Borges, Dante, Cansinos Assens o Gombrowicz, bajo un contrato de lectura sin dudas ficcional» (2013b: 10).

⁹ Cuando el narrador menciona su condición de judío señala el origen heroico y bíblico que el propio Tesler se atribuye, difundiendo e intensificando así su leyenda: «Bien que su padre fuera sólo un discreto remendón de violines y su madre apenas una dulce tejedora de cáñamo, Samuel Tesler afirmaba descender en línea recta de Abraham el patriarca y de Salomón el rey; y cuando alguno ponía en duda el carácter sacerdotal de su estirpe, exhibía su frente rugosa en la que juraba y perjuraba sentir los dos cuernos de los iniciados» (2013: 125).

¹⁰ Para un examen específico sobre la relación entre las poéticas de Marechal y Fijman, consultar: «El poeta filósofo y el filósofo poeta. Una aproximación a las relaciones estéticas entre Leopoldo Marechal y Jacobo Fijman» (2017) de Enzo Cárcano.

Las dos primeras atribuciones sobre los vínculos del personaje se basan en referencias del autor en su primera edición comentada, pero carecen de fundamentos textuales para justificarlas, únicamente el testimonio de Ardissono. Con respecto a la relación con Francisco L. Bernárdez por el término apelativo «*globe-trotter*», Martínez Pérsico observa en él una asociación con Oliverio Gironde con quien además encuentra semejanzas biográficas (2013b: 66-67). Asimismo, la autora correlaciona al muñeco creado por Franky en Cacodelphia, el *Homo Sapiens*, con el espantapájaros del poemario del escritor argentino (2013b: 68). Las numerosas interpretaciones o atribuciones que se le otorgan al personaje ponen de manifiesto que, narratológicamente, no hay una referencia directa y clara a una persona real, de ahí que sea conflictivo considerar a Franky entre las máscaras que pueblan *Adán Buenosayres*. La diversidad de correspondencias termina anulándose o les resta importancia en la caracterización general de este personaje.

En cuanto a los demás martinfierristas, hay efectivamente una relación intertextual reconocible entre Borges y Luis Pereda, y señalada por la crítica en numerosas ocasiones¹¹. La primera evidencia la expone Franky Amundsen al indicar los estudios, viajes y obras de Pereda, que coinciden con las del escritor:

—¡Despampanante! —observó al fin, señalando a Pereda—. Lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zúrich, ¡y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo! (2013: 229).

El término «criollismo» alude, sin duda, a sus primeros poemarios borgianos. En la Expedición a Saavedra, es Samuel Tesler quien hace referencia al famoso poema «Fundación mítica de Buenos Aires», como ya señalaran Barcia (1994a) y Navascués (2013): «¡Un debilitado mental! (...). Sólo a un debilitado mental se le ocurre meter al río de la Plata en una figuración mitológica. ¡Bah! Un río muerto: un cóctel de agua y barro» (2013: 260), ya que el texto borgiano se inicia con la presencia del río: «¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?»¹². La

¹¹ No obstante, la primera referencia que se hace de él en la novela no lo vincula a Pereda, ya que es en un verso que cita Adán al despertar a Samuel Tesler, a quien apela como: «Ilustre profesor de sueños». Dicho verso alude, como explica Navascués (2013: 130), al epitafio jocoso escrito por Marechal y publicado en *Martín Fierro* (1927), que comienza diciendo: «Yace aquí, / profesor de sueño, / Jorge Luis Borges y Argote».

¹² Cabe aventurar, que la desmitificación no se reduce a la producción de Borges sino a toda una tradición literaria argentina que tiende a divinizar el Río de La Plata, al ser uno de los elementos identitarios porteños por excelencia. Algunos ejemplos de escritores que reforzaron esa mitificación son Sarmiento en el *Facundo*, Ricardo Rojas en *Blasón de Plata*, y Lugones, quien titula uno de sus poemas «Al Plata» en *Odas seculares* (1916).

relación de Pereda con Borges se hace aún más patente por la reacción del personaje ante la discordia que se desata entre el grupo:

En cuanto a Luis Pereda, que venía estudiando los pormenores del conflicto Buenosayres-Tesler sobre la base de un criterio rigurosamente criollista, se inclinaba ya por un duelo a cuchillo entre ambos campeones, aunque no desconocía —según dijo— la dificultad de conseguir tales armas en aquel sitio y a esa hora (2013: 261).

En la intervención del narrador, vuelve a aparecer el término «criollista», y el duelo a cuchillo remite sin duda a la temática de sus primeros poemarios. «Criollismo», «mitología», «malevos» son términos que enlazan de manera paradigmática a la novela con la primera producción borgiana. En el descenso a Cacodelphia, hallamos esa misma relación en la conversación que el protagonista sostiene con la Falsa Euterpe, quien declara:

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 (2013: 682).

Navascués considera que, en la respuesta de Adán, hay una clara defensa por parte de Marechal del papel de Borges en la literatura argentina:

—¿No se ha dicho que sobre nuestra literatura viene gravitando un oneroso espíritu de imitación extranjera? ¡Se ha dicho, no lo niegue! (...) Pues bien, señora, yo me inclino ante nuestro campeón; y me descubriría reverentemente, si no hubiera perdido mi sombrero en este condenado Helicoide¹³ (*Ibid.*).

En relación con el astrólogo Schultze, nadie duda de su vinculación al excéntrico artista Xul Solar, a quien Marechal tenía especial estima. La obra del pintor argentino alcanzó su máximo apogeo durante las décadas de los años veinte y treinta. En este período lleva a cabo numerosas exposiciones junto a Emilio Pettorutti, cuya acogida fue bien recibida por el grupo martinfierrista, como se deja ver en los artículos dedicados a

¹³ La intervención de Adán pone al descubierto un asunto crucial de la poética marechaliana y borgiana: la legitimidad de la imitación foránea por parte del artista argentino. Bajo esa defensa subyace, probablemente, una justificación de su propia novela, una declaración de intenciones autorreferencial que explica que Marechal busque ascender lo criollo a un plano universal. Recordemos que Borges aún no ha dictado su conferencia «El escritor argentino y la tradición» (1952), pero su teoría del arte nacional sin elementos nacionalistas ya había comenzado a aplicar en sus cuentos de los treinta y cuarenta.

sus obras pictóricas en la revista *Martín Fierro*¹⁴. Sus pinturas vanguardistas destacan especialmente por su policromatismo, paisajes agrestes y urbanos tamizados por el filtro del surrealismo, y personajes fantásticos como ángeles o animales personalizados. Además de su pintura, Xul Solar es recordado por algunos de sus extravagantes inventos: el panajedrez, la modificación del piano para simplificar su aprendizaje, el teatro de títeres para adultos, y la panlingua neocriolla.

El personaje de Schultze hace su aparición, por primera vez, en la casa de los Amundsen, donde expone su teoría de la figura del Neocriollo, último eslabón de la cadena evolutiva del ser humano, una fusión de razas que se alcanzaría en tierras argentinas. De esta manera, se parodia el discurso del americanismo como raza superior por su sincretismo, expuesto en *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, y retomado por los argentinos Gálvez y Rojas¹⁵. A la lista debemos añadir al propio Xul Solar, quien reivindica el panamericanismo en numerosas ocasiones¹⁶. En la descripción de Schultze, destaca su aire de leyenda y popularidad entre la sociedad porteña¹⁷, para quien resulta ser un mito. El personaje cobra verdadero protagonismo en la novela en el Libro Séptimo al descender junto a Adán a la Oscura Ciudad de Cacodelphia, convirtiéndose en la paródica pareja de Virgilio y Dante respectivamente. Este espacio infernal es creación de Schultze, por lo que se nos presenta como demiurgo de un submundo donde se interna su propio creador. En «El pan juego de Xul Solar, un acto de Amor», Marechal alude a la condición de demiurgo de Xul Solar¹⁸; la creación concebida como acto de amor y el

¹⁴ Sin embargo, esta recepción positiva no se dio en otros ámbitos, como recuerda Marechal: «Por aquellos días, Emilio Pettorutti y Xul Solar, recién llegados de Europa, exponían en la Galería Witcom sus pinturas de vanguardia que merecieron la indignación de la crítica y la burla de los plásticos locales fieles al pompierismo, los cuales abrieron en Van Riel una exposición parodia que fue para nosotros un llamado a las armas» (1977b: 42).

¹⁵ El primero, en *El solar de la raza* (1913); el segundo, en *Eurindia* (1924), cuya declaración de intenciones incluye «hacer de Buenos Aires un crisol de lo europeo y lo nativo; hacer de la Argentina un crisol de lo americano y lo universal» (Rojas, 1951: 148). Pero lo que diferencia el discurso de Marechal de Rojas, advierte María Caballero Wangüemert, es su «capacidad integradora» del Neocriollo y «su deseo de desbloquear la dicotomía criollo/inmigrante» (2000: 73-74).

¹⁶ En «Pettorutti» (*Martín Fierro*, 10-11, 1924) leemos: «Al mundo cansado, [debemos] aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta, *nuestra misión de raza que se alza*» (cursiva nuestra).

¹⁷ Esta condición legendaria se deduce por ciertas expresiones empleadas por Adán, como «...*muchos* aseguraban», «el *sentir popular* andaba igualmente dividido entre (...)» o «...*amén de algunos* que (...) lo reverenciaban», etc. (cursiva nuestra).

¹⁸ Marechal: «En el caso de Xul aún se ignora que su signo (o sansigno, como decía él en su idioma neocriollo) fue el de una demiurgia constante o el de un «Fuego creador» que lo encendía sin tregua y a cuyo mantenimiento consagró todos los combustibles de su alma. Lanzar al mundo criaturas nuevas, ya se tratase de un idioma o un juego, era un «acto de amor» que realizaba él para los hombres, a fin de que se comunicaran en la universalidad de un lenguaje o en el fiel recreativo de un tablero de ajedrez. En tal sentido, Xul Solar tuvo el impulso caritativo de aquel «buen ladrón» que fue Prometeo» (1998d: 327).

descenso del creador al espacio creado son dos principios religiosos que conectan con la tradición cristiana.

Cabe aludir, finalmente, al personaje de Bernini, cuya identificación con Scalabrini Ortiz quien, en los años treinta, participa activamente del movimiento revisionista FORJA. Su relación se pone en evidencia mediante la expresión «espíritu de la tierra» que el personaje repite en numerosas ocasiones. Scalabrini Ortiz define el espíritu de la tierra en *El hombre que está solo y espera* como un arquetipo, un modelo de figura nacional que surge de la hibridación entre distintas razas. El autor hace referencia al peligro que asedia sobre la juventud argentina por la norteamericanización de sus costumbres: «Más una dañosa tentación acecha a esta juventud, un riesgo la sitúa: es la de norteamericanizarse. El espíritu de la tierra no lo permitiría. Él tiene un destino y ha de cumplirlo»¹⁹ (1933: 49). El ideograma del espíritu de la tierra es uno de los argumentos que secundan el telurismo del discurso arielista, según el cual el influjo de la naturaleza determina al individuo que la habita. Sería, pues, otra de las ficciones que orientan la identidad argentina (Shumway, 2005).

En definitiva, los vínculos entre los personajes-máscara de *Adán* no son equivalentes; en algunos casos hemos visto que existen relaciones intertextuales entre sí –Borges y Luis Pereda–; en otros, las equivalencias son biográficas –Samuel Tesler y Fijman–. Habría que añadir que, si bien se ha leído el libro como parodia a los miembros de *Martín Fierro*, los personajes no son ni poetas, ni escritores, ni colaboradores de ninguna revista literaria. Son, ya se ha dicho, parte de la intelectualidad de la época, filtrados por la ridiculización de la instancia narrativa que los despoja de toda posible autoridad. Entonces, ¿a qué se debe que Marechal no proyectara una sátira directa a un grupo de poetas en torno a una revista? La respuesta no parece ser que el escritor quisiera ocultar la burla, pues la dedicatoria demuestra lo contrario. Nuestra hipótesis es que *Adán* es una evidencia de cómo *Martín Fierro* careció de una producción creativa trascendental a su tiempo; lo que realmente trascendió fue su función de señalar la necesidad de renovación estética y clausura del modernismo, su papel divulgador de las novedades culturales, adquiriendo la forma institucionalizada del capital cultural. Por ello, Marechal se limita a parodiar los aspectos más relevantes del martinfierrismo: las discusiones en las tertulias, la revisión de la tradición, el asentamiento de los nuevos valores estéticos,

¹⁹ También en *Adán* se condena la norteamericanización del país mediante la aparición fantasmal del tío Sam durante la Expedición a Saavedra: «el tío Sam, [quien] los tentó con la gloria de convertirlos en una estrella más de su galerón ilustre y la de hacerlos figurar en una película de *cow-boys*» (2013: 287).

etc. En «Claves», el escritor expone que fue esta su declaración de intenciones: «...pintar los fervores, manías y gracias que lucimos todos en aquel movimiento literario» (1997b: 868). Por ello, en una entrevista con Alfredo Aldrés, define el martinfierrismo como «movimiento más vital que literario» (1990: 27), vitalidad que parece ser el verdadero foco de su parodia.

5.2.2. El funeral del criollismo

En el «Prólogo indispensable» se retoma la práctica del Cementerio martinfierrista, esto es, los epitafios jocosos frecuentes de la revista (Martínez Pérsico, 2013b: 18), lo que nos lleva a deducir que toda la novela constituye el funeral de la vanguardia histórica. En Saavedra se llevan a cabo la clausura del criollismo en el funeral de Juan Robles, y de la estética de vanguardia, en la Glorieta de Ciro Rossini como ya indicara Martínez Pérsico (2013b: 51)²⁰. La primera cuestión se inicia, en realidad, en la tertulia de los Amundsen, cuando Franky propone un descenso *ad inferos* por el arrabal: «—Será una noche de todos los diablos —anunció—. ¡Por las barbas del Profeta! ¡Nos hundiremos hasta la verija en el criollismo! ¡Patearemos el fango del arrabal! ¿Se trata o no de un viaje al infierno?» (2013: 236). La invitación provoca en Tesler, el mayor opositor al criollismo, un efecto de lástima y de irritación pues el narrador indica:

No ignoraba él los estragos que venía produciendo en la última generación una doctrina herética en sus principios y dudosa en sus fines, la cual, elaborada tal vez en el sucio crisol de algún cenáculo irresponsable, había tornado un vuelo sin parangón en la historia de nuestra metafísica nacional y justificaba los alarmados gritos que ya se oían por doquiera: «Criollismo» era el nombre de tan oscura heterodoxia (...). Hurgando el cuerpo de aquella doctrina con el celoso bisturí de una ortodoxia sin claudicaciones, fácil era ver que se trataba de levantar hasta el nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad (*Ibid.*).

En la digresión citada, el narrador se focaliza en el interior de Samuel Tesler a través del discurso indirecto libre. La crítica de Marechal no se dirige a la literatura

²⁰ No parece casualidad que, en la expedición a Saavedra, sean Adán y Schultze quienes van en posición de retaguardia; es la pareja que desciende a Cacodelphia, a diferencia del resto, que están condenados entre sus espiras: «Los cinco personajes así diseñados constituían la vanguardia del grupo: el astrólogo Schultze y Adán Buenosayres marchaban detrás» (2013: 256).

decimonónica ni a la de gauchos, sino precisamente a la tendencia criollista de principios de siglo XX. En concreto, a los debates entre criollistas y quienes abogaban por una cultura extranjera²¹, por ejemplo, en el diálogo entre Del Solar, radical defensor del criollismo, y Samuel Tesler, quien sentencia: «-El gaucho de la leyenda no existió jamás. (...)—¡Si el gaucho ha muerto —le gritó Del Solar—, es porque lo mataron los gringos como usted!» (2013: 281-282). Tesler se indigna y aclama: «—¡Hasta dónde puede llegar una mala literatura! ¡Hasta convertir en héroes nacionales a dos o tres malevos inofensivos!» (2013: 281); y define a los criollistas como aquellos que «...les da por calumniar a esa pobre gente del suburbio, complicándola en una triste literatura de compadritos y milongueros» (*Ibid.*). Ante tal invectiva, Del Solar defiende al movimiento, justificado por la invasión foránea: «—La devoción al recuerdo de las cosas nativas —tartamudeó Del Solar, pálido como la muerte— es ya lo único que nos va quedando a los criollos, desde que la ola extranjera nos invadió el país» (*Ibid.*). El debate se interrumpe y se retoma en plena Expedición, esta vez, entre Tesler y Pereda:

Con voz de trueno, (...) confesó abiertamente que ya estaba de ángeles hasta la coronilla, que la literatura nacional venía padeciendo una larga epidemia de ángeles, y que todo ese barullo angélico le daba ya en el mismo forro, etc., etc. A lo que Samuel Tesler, en son de amenaza, contestó preguntándole si no era más pestífera la literatura de arrabal divulgada por él y sus corifeos. Retrucó Pereda y dijo que la literatura criollista se basaba en una realidad de Buenos Aires, mientras que todo el cambalache angélico era chafalonía de segunda mano (2013: 265).

Pero Del Solar, frente a Pereda, no es un defensor ferviente del criollismo, como aclara el narrador:

Y Del Solar, así estimulado, se puso a maldecir el destino de la caballada criolla que, después de haber entrado heroicamente 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

²¹ Así describe Henríquez Ureña, en *La utopía de América*, las tensiones entre criollistas y extranjeristas a nivel continental: «El movimiento criollista ha existido en toda la América española con intermitencias, y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo. Sus límites son vagos: en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio, enemigo tradicional, mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente del Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las de carácter indígena» (1989: 35).

amenazaba con envolver en sus redes lo más puro de la tradición argentina (2013: 267).

Del Solar hace una distinción entre la literatura gauchesca, verdadero arte nacional, frente al criollismo, arte nacionalista. Tal debate no es ajeno al período de publicación de la novela si recordamos el polémico debate que provocara el artículo de Murena, «Condenación de una poesía» (*Sur*, 164-165, 1948), donde se proponía esa dicotomía y se condenaba a Borges por la carencia del elemento nacionalista en su obra: «La distinción más significativa entre arte nacional y arte nacionalista es que el primero observa una indiferencia natural respecto a sus fuentes de inspiración, mientras que el segundo debe constreñirse sin alternativas a los temas nacionales» (Murena, 1948: 71). La diferencia sustancial entre arte nacional y arte nacionalista serían sus fuentes de inspiración: mientras que el primero es indiferente a los temas que aborda, el segundo debe ceñirse a temas nacionales. En dicho artículo, Murena se propone desarticular la literatura martinfierrista, ejemplificando dicha tendencia con la poesía de Borges, quien le respondería luego en «El escritor argentino y la tradición». El arte nacionalista sería fruto de la concepción romántica de la cultura popular, a la cual la tradición folclórica se encargaría de asimilar al pensamiento patriótico: «Lo popular como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina» (García Canclini, 1999: 198). El proceso de creación del folclore nacional consiste, según García Canclini, en la paradoja considerar al pueblo sin el pueblo (2001: 199-201). En el siglo XIX, «criollismo» comienza a designar a un sentimiento romántico que revaloriza lo costumbrista como estética más adecuada para manifestar lo local según el criterio de representatividad señalado por Rama (en *Transculturación narrativa en América Latina*). Tal proceso, que abarca aproximadamente los años de 1890 a 1910, tenía como fin proyectar la región autóctona desde la cual se escribía. Sin embargo, «criollismo» consiste, como explica Rama respecto al regionalismo, en una respuesta a la cultura modernizada de las ciudades, una búsqueda por un intermedio entre progreso y tradición: «echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida» (2004: 29). Por ello, es acertada la conclusión de José Antonio Mazzotti al definir lo criollo como término ambivalente, pues en su origen designaba a españoles nacidos en América: «es la expresión política e identitaria de [una] condición ambigua», esto es, el europeo que identifica a su patria con el Nuevo Continente (2018: 144). En Argentina, la Generación del Centenario retoma la denominación de criollismo para hacer

referencia a una tradición que reivindica lo nacional frente a lo extranjero, idea que heredan algunos vanguardistas, como Borges²² o a la cual se oponen otros, como Marechal en «El gaucho y la literatura de arrabal» (*Martín Fierro*, 34, 1926) -publicado, paradójicamente, en una revista cuyo título lleva el nombre del gaucho argentino por antonomasia-.

La despedida del criollismo se pone de manifiesto en *Adán* durante el funeral de Juan Robles, uno de los últimos verdaderos criollos: «un criollazo de mi flor, si los hubo» (2013: 301). Los individuos que velan en su entierro son, como indica Lojo (1996), personajes de artificio, literarios, inverosímiles, a quienes Tesler denomina «malevos de carnaval, taitas de cartón» (2013: 340), y el narrador califica irónicamente como «parnaso de la criolledad»: «figuras próceres todas ellas (bien que sumidas aún en injusto anonimato), y que aguardaban sin impacientarse al Homero capaz de meterlas en el sabroso escándalo de la gloria» (2013: 326). La expresión es un claro ejemplo de cómo funciona la parodia del criollismo en *Adán* mediante la yuxtaposición de lo elevado con lo bajo: mientras el término «parnaso» connota algo noble y universal, el neologismo «criolledad» alude a lo popular y depende del conocimiento del lector local para entender plenamente la parodia. Tras la elevación irónica de los criollistas, el narrador lleva a cabo un breve recorrido por la evolución que va del personaje del *Martín Fierro* hacia el malevo de la literatura posterior:

Harto sabido es que la bravura criolla, personificada en aquel gaucho sublime que se llamó Martín Fierro, había evolucionado más tarde hacia el heroísmo semirural de un Juan Moreira, para concluir en cierta belicosidad de tipo ciudadano, bien sostenida por aquel glorioso linaje de malevos que floreció en Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX (2013: 326).

El foco de la sátira marechaliana es el criollismo como práctica discursiva que repite e imita una retórica anterior, la gauchesca. Los debates acerca del criollismo que se exponen en la novela serían parte de aquellas prácticas discursivas propias de la década del veinte, a diferencia de la discusión que se desarrolla en la Glorieta de Ciro, que gira en torno a temáticas de los treinta. Saavedra es el escenario donde se proyecta el cambio de una época a otra, es decir, la transformación de las condiciones de decibilidad (Gilman, 2003) apuntadas en el capítulo cuarto. Los años treinta dejan al margen la polémica acerca

22 Así define Borges en «El tamaño de mi esperanza» el criollismo, «que antes fue palabra de acción, (...) hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira» (2012a: 16).

del criollismo y la estética de vanguardia; a continuación, nos centraremos en la desmitificación de la segunda en *Adán Buenosayres*.

5.2.3. Samuel Tesler o el narcisismo de la vanguardia

Samuel Tesler es el personaje del cual se sirve Marechal para desacreditar al artista de vanguardia y, a su vez, otorgarle a su novela un matiz mítico: «Quise en *Adán Buenosayres* incorporarlo [a Jacobo Fijman] en la mitología de nuestra ciudad, junto a Xul Solar, señalando su categoría de héroes metafísicos, es decir, en un nivel superior al mito» (Calmels, 2005: 29). Según Piglia (1990e) ambos forman parte de esa literatura argentina de la «contrarrealidad»; personifican al hombre utópico que ve ficción en la realidad, frente al realista, quien observa realidad en la ficción. La presentación de Tesler se lleva a cabo mediante el discurso popular, es decir, comentarios que oscilan entre la mitificación y el ridículo²³. Expresiones como «los historiadores están de acuerdo en afirmar que...» o «la tradición oral conservada por sus discípulos nos enseña que...», dan cuenta de ello. Sobre todo, el tratamiento legendario del personaje se pone en evidencia en las teorías acerca de su muerte:

Samuel Tesler filósofo no murió a causa de una indigestión de arenques ahumados, como asegura cierta especie calumniosa que difundió en Villa Crespo un cenáculo rival. Igualmente apócrifa es la leyenda que lo hace morir en un campo de habas, a la manera pitagórica (...). Lo cierto y hasta probable es que Samuel Tesler (...) se apeó sencillamente de este mundo como quien baja de un tranvía Lacroze. Cuéntase que, no bien se le hubo desprendido el alma, un fuerte olor de benjuí, mirra y cinamomo brotó de su cuerpo y se difundió por todo el barrio, de modo tal que los villacrespenses se preguntaban si no estarían asaltando el negocio del turco Abdalla, perfumista de la calle Warnes²⁴ (2013: 124).

La cita que sigue insiste en cómo el personaje bohemio, artista, ocioso, que vive o cree vivir la mística en su vida diaria: «He subido al monte Carmelo y he contemplado la verdad *facie a facie*. Mi dirección actual es: Vía Unitiva 50, departamento 3» (2013: 703). Y, asimismo, se parodia la unión entre praxis artística y vital, defendida por la vanguardia, al aludir a la elaboración de su obra artística de manera similar a las

²³ Así lo señala Marechal en «Claves»: «una biografía total de Samuel Tesler, a lo burlesco, parodiando a Diógenes Laercio en su *Vida de filósofos ilustres*» (1997b: 866).

²⁴ Barcia (1994a) y Navascués (2013) indican el carácter místico de la muerte en sus respectivas ediciones de la novela: «son tres perfumes fuertes vinculados a ceremonias litúrgicas y funerarias».

instrucciones para hacer un poema dadaísta de Tzara: «—Desplumo la gallina y la meto en la olla hirviente de mi análisis. Le añado el choclo de la melancolía y el alegre perejil del sarcasmo» (2013: 135). Tesler personifica así al artista de vanguardia en general –no concretamente al martinfierrista–. Marechal hace uso del personaje para desacreditar la supuesta revolución de la vanguardia, una crítica que desarrolla en la Glorieta de Ciro al proponer un retorno al arte romántico. Por ejemplo, en la siguiente intervención de Tesler, se observa el rebajamiento del esteticismo defendido por la primera vanguardia:

...propongo que la paloma del Espíritu Santo sea cambiada por una gallina bataraza en el escudo de Buenos Aires. Y como broche final sugiero que doña Francisca y el cagón pitagórico de su marido sean declarados monumentos históricos y provistos de un *water closet* interno para que los visitantes no les orinen encima (*Ibid.*).

La sustitución de un símbolo tradicional, como la paloma, por un ave de connotaciones menos elevadas, junto a la mención del *water closet*, nos orienta a un imaginario vanguardista que, como veremos, se replantea en la Glorieta de Ciro; por ello, el mismo Tesler posee en su alcoba la siguiente directriz: «A las 13 horas: me sobreviene una idea genial sobre la *catharsis* en la tragedia antigua, una idea que hará sudar vitriolo a los estetizantes (?) de la glorieta Ciro» (2013: 128). Uno de los «estetizantes» mencionados será nada menos que su amigo Adán, quien desmitifica el mito de la vanguardia mediante la teoría del no disparate, como veremos en el siguiente apartado.

5.2.4. Glorieta de Ciro, alegoría de un final

Tras el funeral de Juan Robles, el Libro Cuarto se abre con una descripción de un nuevo espacio en Saavedra: la Glorieta de Ciro Rossini. Allí se desarrolla un diálogo en torno a la naturaleza del arte y el ideal de Belleza. En este sentido, la novela participa no solo de los debates del campo literario de su país sino también de polémicas en torno a cuestiones generales sobre estética de vanguardia. El capítulo se abre con la siguiente descripción de la Glorieta de Ciro:

En el portón abierto de la glorieta *Ciro*, con los ojos vagabundos y el alma presa de honda melancolía, Ciro Rossini, ¡el grande Ciro!, hilaba el copo de sus otoñales pensamientos. (...) Pero la melancolía de Ciro tomó una forma visible cuando sus ojos recorrieron la glorieta solitaria. ¡Gran Dios, cuan desierto y triste le parecía entonces aquel recinto, escenario ayer de tanta locura veraniega! (...) Ciro miró los reservados agrestes, ahora silenciosos como tumbas,

resonantes ayer de palabras y risas; y un suspiro inacabable desinfló su tórax de barítono aficionado (2013: 345).

Adán Buenosayres satiriza el martinfierrismo y lo entierra en el prólogo al comparar el ataúd con un poema concluido²⁵. Pero la clausura del movimiento se expone de modo más evidente en la Glorieta de Ciro, donde no hay una proyección del espacio social, al ser un ámbito aislado donde se revisan los criterios estéticos de la vanguardia. Es una suerte de espacio parentético, más alegórico que real. Si, como señala Roberto Retamoso (2013) la novela oscila en un vaivén constante entre el realismo y la alegoría, en la Glorieta de Ciro, el estilo tiende a la segunda²⁶. Allí se describe una atmósfera de despedida de una etapa festiva y alegre, ya irrecuperable: «Lo que Ciro lloraba en esa medianoche otoñal era el ocaso del júbilo; porque Ciro Rossini (...) era en el fondo un genio festival que trabajaba en la alegría del hombre como en una obra de arte» (2013: 346). Las referencias a la melancolía son numerosas en los primeros párrafos de este pasaje, entendida como agonía del tiempo, o el estado de encrucijada que implica la conciencia de la imposibilidad de recuperar el pasado y la incertidumbre del futuro. Si la angustia del melancólico significa saberse transición entre dos períodos temporales, el pasaje de la Glorieta funciona como esa bisagra en la novela al presentar la desintegración del martinfierrismo. La percepción carnavalesca del mundo y la parodia se dejan atrás para dar paso al espacio de lo penitencial. Por ello, el episodio puede leerse como una despedida en paralelo a la Última Cena de Cristo²⁷, donde la instancia narrativa crea un efecto de final, es decir, un *sense of ending*²⁸. El párrafo que sigue pone de manifiesto el efecto de decadencia y de clausura de una etapa, mediante el tópico del *ubi sunt*:

¿Dónde estaban ahora los compadritos de pañuelo blanco, las muchachas con sed, los vecinos exultantes en sus piyamas de colores, las gordas mujeres que reían al amor de chorreantes parrilladas? ¡Ah! Se los había llevado el mismo viento que ahora barría ese montón de hojas en la calle Triunvirato. (...) Ciertamente, aquello era el otoño definitivo; y los días de la glorieta ya estaban contados (2013: 346) (cursiva nuestra).

²⁵ Ver al respecto: «Retrato del escritor como martinfierrista muerto» (Gramuglio, 1997), *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal* (Cheadle, 2000), *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística* (Martínez Pérsico, 2013) y la edición crítica de Navascués (2013).

²⁶ Según Retamoso, el *Adán* consiste en un «...realismo alegórico, o también y al mismo tiempo, en una *alegorización realista*» (2013: 215-216).

²⁷ La comparación se pone en evidencia mediante la cita: «Todo se cumplió al fin» (2013: 350), que remite al Evangelio de San Juan (20,30).

²⁸ Marco Kunz denomina «recurso terminativo» aquellas estrategias estilísticas que preceden al cierre y que por sus rasgos intrínsecos poseen una relación especial con el final (1997: 130).

En la Glorieta, Adán recupera su protagonismo, relegado en los pasajes anteriores, y toma la palabra para trazar su *ars* poética, aplicada luego en el Cuaderno de Tapas Azules. Lo que sigue es un diálogo monológico, pues consiste en una serie de interrogaciones de Luis Pereda que Adán responde para expresar sus ideas acerca de la poesía y el arte. En dicha exposición, se entremezclan planteamientos aristotélicos, creacionistas y teológicos que dan como resultado una teoría romántica antimoderna. Las ideas aristotélicas se exhiben explícitamente, al aludir a la noción de la *esencia* y a la función que le atribuye al poeta, alejada de las teorías platónicas:

ADÁN

Para el viejo Aristóteles, la «natura» del pájaro no es el pájaro de carne y hueso, como se cree ahora, sino la «esencia» del pájaro, su número creador, la cifra universal, abstracta y sólo inteligible que, actuando sobre la materia, construye un pájaro individual, concreto y sensible.

SCHULTZE

¿Algo así como la «idea» platónica?

ADÁN

Eso es. Pero que desciende a este mundo para unirse con la materia y fecundarla. Los antiguos dan a ese número creador el nombre de «forma substancial», y esa forma es la que imita el arte (2013: 360).

Como explica Secchi, Marechal se sirve del concepto aristotélico de *mimesis*, ya que no define la imitación a la manera platónica –alejamiento de la realidad y del conocimiento– sino lo contrario: la poesía es un medio para conocer la Verdad, pues el arte imita su forma substancial. El poeta, dice Adán, no es creador absoluto, como explica Santo Tomás en la *Summa Theologica* (parte 1, cuestión 45, artículo 8) al definir el arte como proyección de algo ya latente en la naturaleza²⁹. Consiste, desde un punto de vista cristiano, en una imitación del acto creador, un «hágase el verbo» bíblico, que Marechal ejemplifica con la poesía mística de San Juan de la Cruz en su prólogo al *Cántico espiritual*:

Cada una de esas imágenes y cada una de esas formas tiene, además de su valor literal, un valor simbólico no discernido por una inteligencia caprichosa o inventado por una imaginación poética, sino universal y exacto como el lenguaje de las matemáticas (1944: 16).

²⁹ Ángel Núñez explica esa equivalencia de las ideas marechalianas con las de Santo Tomás en «Desmesurado Adán Buenosayres» (1997).

La propuesta implícita en *Adán* sería devolverle al arte el espacio sacro del cual la vanguardia lo habría alejado. Su creacionismo se separa, de manera evidente, de Huidobro, pues lejos está Marechal de rechazar la naturaleza si el arte debe imitar la forma sustancial de la misma³⁰. Si bien el argentino concibe al poeta como demiurgo, no es este el creador heresiarca que propone el chileno en «*Non serviam*», sino un obediente imitador de Dios. Un ejemplo de la concepción romántica y trascendental del arte afín a la de Marechal lo encontramos en «Reflexiones sobre el arte humano» (*Número*, 3, 1930) de César Pico:

El arte es la realización de una idea, causa ejemplar de la obra. (...) el arte es creación de belleza. (...) desde un punto de vista metafísico es un trascendental, un atributo del ser como la verdad, la bondad y la unidad. (...) es el *esplendor de la forma estética*, de la idea factiva en la materia. El fulgor de la belleza se percibe intuitivamente (1930: 25) (cursiva nuestra).

En *Adán*, se insiste continuamente en la distinción entre el esplendor y el esplendente, binomio tomista que señala la diferencia entre la cualidad propia y esencial de un objeto frente a la artística, creación humana y, por tanto, inferior. Dicha dicotomía tiene una larga tradición filosófica que Marechal explica detalladamente en su ensayo *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939). En el Cuaderno de Tapas Azules, leemos la siguiente reflexión de Adán sobre la mujer ideal que se asimila a la obra de arte; tanto la belleza femenina como el arte son esplendor de algo verdadero:

Y al contemplar ahora su imagen no dudaba que sólo a su belleza debía imputarse aquel efecto de luz. Además me decía yo que no hay deslumbramiento sin algún «esplendor» que lo cause; y recordaba que toda hermosura se definía como cierto «esplendor». En seguida hice dos observaciones paralelas: me dije, por una parte, que todo esplendor supone un «esplendente» (...); observaba, por la otra, que su belleza no producía en mí un deslumbramiento de los ojos, como la luz material, sino un deslumbramiento del alma, como la luz inteligible me dije que su belleza no podía ser otra cosa que el esplendor de algo verdadero (2013: 489-490).

Así, el discurso de Adán es un manifiesto romántico antimoderno que aboga por una estética de lo sublime, trascendente y atemporal. El planteamiento es, entonces, una

³⁰ Martínez Pérsico: «Tanto Huidobro (...) como Marechal (...) recuperan de Baudelaire y de los románticos el concepto desmesurado de la figura del poeta y de su acción fructífera sobre la naturaleza. Para Marechal, la diferencia entre el poeta y Dios es que, en la obra del poeta, aunque ambas son creaciones de amor, en el caso del hombre no se trata de una creación libre, omnipotencia que sí le atribuye el chileno» (2013b: 96).

negación a la estética de umbral que hemos expuesto en el capítulo tres: frente a ese arte efímero vanguardista, se defiende un arte trascendente, metafísico, romántico, y religioso, a imagen y semejanza del Creador. En otras palabras, hacer de la materia poética un arte religado a la trascendencia. Vemos así cómo el neotomismo retoma la noción de arte como esplendor de la forma que aprovechan los vanguardistas neocatólicos para espiritualizar sus manifestaciones artísticas, un proceso que Laura Cabezas define «espiritualización de la vanguardia» (2019): «Aquí se entiende mejor el punto de encuentro entre las normas religiosas y los principios del arte, ambos se guían por leyes inmutables y eternas que atraviesan las épocas más allá de las contingencias particulares y los actores involucrados» (2019: 42). Para crear belleza, el artista tiene la libertad de experimentar con la forma del arte, siempre que ese alejamiento de lo real responda a un esplendente. Por ello, Maritain concilia este modo de entender la belleza con la vanguardia en *Arte y escolástica*:

Y si place a un futurista no hacer más que un solo ojo, o un cuarto de ojo, a la dama que retrata, nadie le discute ese derecho; se le exige tan sólo –y aquí está todo el problema-, que este cuarto de ojo sea justamente todo cuanto es menester de ojo a la dicha dama en el caso dado (1945: 42).

Ese arte humano pero, al mismo tiempo, anti-representativo explicaría la caracterización genérica del *Adán*, una novela que proyecta una sociedad realista y verosímil en simultáneo a esos espacios fantástico-alegóricos del Libro Séptimo; todo ello en un texto fragmentario, desestructurado, abierto y elíptico³¹. Esa noción neotomista del arte retoma la idea de poeta-genio romántica al aludir a las jerarquías entre los hombres y la superioridad del artista, como afirma Adán: «el poeta recibe algo en el momento de su inspiración, y debe hacer partícipes de lo recibido a los que nada recibieron»³² (2013: 368). Por ello, sigue el protagonista, el disparate no existe en el arte debido a sus estrategias simbólicas y metafóricas:

El disparate químicamente puro no existe ni es posible. (...) ¿No puedo, acaso, por metáfora, darle forma de chaleco a la melancolía, ya que tantos otros le han

³¹ Cabezas define a esa oposición marechaliana como mirada estrábica: «Para el escritor argentino, el hacer poético (en sintonía o equivalencia con el plástico) se guía por dos movimientos opuestos: uno que mira el nacer, el crecimiento y la muerte de las cosas transitivas, y otro que contempla la eternidad del Espíritu» (2019b: 44).

³² También se observa en la siguiente intervención: «toda criatura que ha recibido alguna perfección debe comunicarla, en cierto modo, a las criaturas inferiores. Es la económica ley de la caridad» (2013: 368). La idea de que el poeta se debe a su pueblo subyace al ensayo de Marechal, «El poeta y la república de Platón» (*Sol y luna*, 1, 1938): «Hablando por todos y con todos los que no hablan, el poeta se hace al fin la voz de su pueblo: los pueblos se reconocen y hablan en la voz de sus poetas» (1938: 121).

atribuido la forma de un velo, de un tul o de un manto cualquiera? Y ejerciendo en el alma cierta función purgativa, ¿qué tiene de raro si yo le doy a la melancolía el calificativo de laxante? (2013: 355).

Con la teoría del no disparate³³, el protagonista se aleja de los postulados surrealistas y, concretamente, de la falacia que asimilaba la yuxtaposición de elementos disímiles a lo irracional y lo inconsciente; para Adán, el absurdo no existe posee una lógica de trasfondo que se explica por medio de la inteligencia. Se opone así al disparate concebido como la yuxtaposición arbitraria de elementos al argumentar que el ser humano es capaz de interpretar las más disparatadas y alejadas nociones desde cualquier perspectiva lógica. En palabras de Hauser:

La máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, el cadáver del asno encima del piano y el cuerpo de mujer desnudo que se abre como el cajón de una cómoda (...), son solo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia (...) en el mundo atomizado en que vivimos (...). Parece posible poner cada cosa en relación con las demás; todo parece incluir dentro de sí la ley de conjunto³⁴ (1992: 404-405).

Para Adán, la inteligencia puede esquivar esa hipotética irracionalidad del inconsciente propugnada por algunas corrientes de vanguardia:

Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino (2013: 256).

Su hipótesis coincide con algunas declaraciones del propio Marechal, por ejemplo, en una entrevista con Ana María Barrenechea: «Yo creo que el disparate puro no existe, porque la mentalidad del hombre está tan conformada a las leyes de la lógica que cualquier disparate va a sentir algún sentido o alguna explicación lógica» (1972: 62). Asimismo, en 1923, Marechal ya había expuesto su oposición a la estética ultraísta:

³³ Martínez Pérsico (2013b) ha señalado un artículo de Antonio Vallejo, «Introducción al disparate» (*Martín Fierro*, 36, 1926) como intertexto de la teoría del no disparate y, a su vez, la lee como respuesta a la noción de lo cómico de Macedonio. Por su parte, Lojo sugiere que, con dicha teoría, Marechal le otorga un espacio trascendente a la metáfora que apunta a una *coincidentia oppositorum* de lo ridículo y lo sublime en simultáneo. La autora indica que el escritor coincide con las teorías de Paul Ricoeur, Max Black, entre otros, al oponerse a la teoría sustitutiva de la retórica, dándole preponderancia a la capacidad referencial y semántica de las metáforas (Lojo, 1997: 109).

³⁴ Hauser explica que los propios surrealistas fueron conscientes de dicha falacia: «[los surrealistas] se refugian en la racionalización de lo irracional y en la metódica reproducción de lo espontáneo. (...) Freud mismo parece haber descubierto la trampa del surrealismo» (1992: 403).

Voy a valerme de una figura para definir el ultraísmo: un pavo real disecado que *deja ver hasta el alambre que le sostiene la cola (...)*. Creo que la belleza es una armonía viviente. Espontánea, sencilla y eterna como la vida misma, no se amolda al prosaísmo de unos ni a la retorcida armadura de otros. Hay belleza en un surtidor agreste, pero no en un grifo chorreando sobre un orinal (1923a: 215) (cursiva nuestra).

La frase destacada demuestra que, a principios de los años veinte, Marechal ya rechazaba la obra inorgánica defendida por la vanguardia, esto es, el arte concebido como artificio carente de un marco de coherencia. Tales asuntos reaparecen en el Falso Parnaso de Cacodelphia del Libro Séptimo, donde también se exponen las luchas internas por el capital cultural y simbólico del campo literario argentino. Allí el protagonista discute con el tunicado violeta, quien representa el arquetipo de poeta de vanguardia (Navascués, 2013: 683-684), y a quien le explica su noción de la poesía como acceso a lo trascendental³⁵:

—Señor —le dije—, con una metáfora intentamos expresar la relación sutil que descubrimos entre dos cosas diferentes. Pero no es el caso rebajar lo superior a lo inferior, sino conseguir, por vía de cotejo, que lo inferior ascienda en cierto modo a lo superior. Comparar el cielo con un *water closet* es ofender al cielo y ridiculizar al *watercloset* (2013: 684).

La réplica del tunicado violeta introduce la autoficción en la novela mediante la intratextualidad, pues atribuye a Adán la autoría de versos marechalianos. De esta manera, lo acusa de haber formado parte de una nueva generación que, precisamente, habría puesto en práctica la estética que el protagonista enjuicia:

—¿Y qué debemos hacer? —gruñó el de violeta—. ¿Comparar el *water closet* con el cielo, para que el *water closet* ascienda? Por otra parte, ¡miren quién habla! Un loro de la nueva generación que nos ha mortificado con las metáforas más absurdas. ¿No escribió usted aquello de «el amor más alegre que un entierro de niños»? (...) ¡Es un disparate! —chilló el tunicado—. Además, ¿no se atrevió usted a decir que «tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz»? ¿Y desde cuándo esas aves ponen huevos azules? ¿No le ha dicho a una mujer que «en las enredaderas de sus voces incubaba tres huevecillos un pájaro de gracia»? (...) El joven portalira que se mete a censurar estilos ajenos tuvo la desfachatez

³⁵ Graciela Maturo ha profundizado en dicho asunto en su estudio *Marechal, el camino de la belleza* (1999).

de alabar a una señora diciéndole que su sonrisa era «tan grata como la muerte de los tíos ilustres» (*Ibid.*).

Según Martínez Pérsico, la imagen del *wáter closet* consiste en una exageración satírica de la proclama de *Prisma*, donde Borges, Guillermo Juan, González Lanuza y De Torre habían promulgado la metáfora como unidad mínima de la poesía (2013b: 86-87). A dichos ataques, la defensa de Adán es una suerte de revisión del escritor sobre su propia obra: «—¡Un sarampión de juventud! (...) ¿Y quién no lo tiene? Créase o no, al relacionar entre sí las cosas más heterogéneas, yo quería emanciparlas de sus estrechos límites ontológicos para que tuviesen otras formas y otros destinos» (2013: 685). La paradoja de Adán es que no propone una alternativa racional a la irracionalidad vanguardista, como pudiera esperarse, sino que sugiere una suerte de irracionalidad alternativa, según sus palabras, «emancipatoria». Marechal no se limita a imitar satíricamente la estética que quiere parodiar, sino que añade las explicaciones metaliterarias pertinentes para no caer en la ambigüedad. Por ello, como indicara Navascués (1992), Adán se encuentra en un nivel de superioridad por encima del resto de los personajes —algo que, por cierto, irritó a algunos de los detractores del texto³⁶— pues su discurso carece de comicidad, al hablar como un escritor que efectivamente ya ha superado la etapa de vanguardia. Es un poeta romántico, que aboga por la recuperación de un arte orgánico como deja traslucir en sus teorías y aplica en su propia obra —el Cuaderno de Tapas Azules—. No obstante, cabe cerrar nuestro apartado con una reflexión sobre la importancia de la contextualización del arte porque, si bien el protagonista aboga por un arte atemporal y trascendente, el narrador-editor de *Adán Buenosayres*, L. M., al leer el Cuadernos de Tapas Azules y el Libro Séptimo, se entrega a la tarea de ponerlos en contexto. Dice en el prólogo:

Aquellos dos trabajos me parecieron tan fuera de lo común, que resolví darlos a la estampa, en la seguridad de que se abrirían un camino de honor en nuestra literatura. Pero advertí más tarde que aquellas páginas curiosas no lograrían del público una intelección cabal si no las acompañaba un retrato de su autor y protagonista. Me di entonces a planear una semblanza de Adán Buenosayres (...) y (...) más evocaba yo su extraordinario carácter, las figuras de sus compañeros

³⁶ Por ejemplo, González Lanuza le recrimina ese proceder: «Cuando Marechal se refiere al medio que le rodea, sus amigos y compañeros, (...) los giros se hacen deliberadamente vulgares; se encona la triste obscenidad de lo sucio. (...) Pero cuando Marechal se refiere únicamente a Adán, es decir, cuando se mira al espejo (...) entonces se enternece y bordea el sentimentalismo» (1997: 878).

de gesta y, sobre todo, las acciones memorables de que fui testigo en aquellos días (2013: 92).

¿Se deduce de dichas palabras que el narrador autoficcional de Marechal no concibe un arte independiente del devenir histórico? ¿Podríamos concluir que el mensaje del texto en general –no del autor– es que el arte cobra sentido únicamente en relación con su contexto? No sería contradictorio contestar afirmativamente, pues no es incompatible con la noción de arte expuesta por Maritain en *Arte y escolástica*; allí, el filósofo afirma que la acepción de arte espiritual y trascendente se entiende en su anclaje con su origen y contexto histórico. Ofrecemos como ejemplo un fragmento de su obra citada en un artículo de *Sol y luna*–

El Arte (...) depende así fundamentalmente de todas las cosas con que la raza y la nación, la tradición espiritual y la historia nutren el cuerpo y el alma del hombre. En virtud del sujeto en que reside y de sus raíces, el arte pertenece pues a una época y un país determinados (Etchecopar, 1943: 54).

En suma, el concepto de arte que sugiere *Adán Buenosayres* no se contrapone a la relación entre el objeto-arte y su contexto particular pero sí rechaza la categorización histórica del arte vanguardista y su paradigma de la ruptura absoluta. La propuesta de Adán difiere de esa negación de la tradición y de un arte presentista, en consonancia con los poetas colaboradores de las revistas hispano-católicas que hemos descrito en el capítulo cuarto.

5.3 *El arte romántico antimoderno en Adán Buenosayres*

Hemos presentado el modo en que *Adán* rememora la atmósfera del martinfierrismo, desarticula el criollismo y se contrapone a las teorías del pensamiento vanguardista. De esta manera, los tres elementos –criollismo, martinfierrismo y vanguardia– constituyen tres ideosemas (Cros, 2010) en torno a los cuales se estructura la novela. Reunir las tres operaciones en el mismo apartado ha sido eficaz para comparar los distintos modos en que Marechal las lleva a cabo. Mientras el martinfierrismo se presentaba mediante la intertextualidad, las alusiones al criollismo no hacen referencia a textos concretos, sino que reconstruyen, de manera irónica e interdiscursiva, los debates sostenidos entre intelectuales acerca del tema en cuestión. Una de las primeras conclusiones que se deducen es el giro anamórfico de la novela, al plantear cuestiones de diferentes períodos históricos en simultáneo, pero ubicándolos en la década de los años

veinte. Insistimos en que no consideramos que *Adán* sea únicamente una ridiculización al martinfierrismo como movimiento artístico de vanguardia sino que revive e indaga, mediante el filtro de la ironía, el ambiente de encuentros y reuniones de quienes participaban, en mayor o menos medida, en la revista *Martín Fierro*. El escritor hace uso del enmascaramiento a través de procedimientos distintos, pues cada personaje posee su propia y particular vinculación a la figura real que enmascara: las alusiones a los versos de Borges son intertextuales, mientras que las coincidencias biográficas de Tesler y Schulzte son extratextuales.

Frente a Villa Crespo, la naturaleza colindante de Saavedra explicaría que allí se clausuren el criollismo y la vanguardia. Todos los pasajes que se desarrollan allí son transiciones de un estado a otro: el funeral de Juan Robles muestra el paso de la vida hacia la muerte, y la Glorieta de Ciro, la evolución de las festivas vanguardias hacia la Época Infame. Esa transición no atañe únicamente al contenido, también a la forma de proyectarlo, pues del diálogo caótico y disparatado que mantienen los camaradas martinfierristas deviene diálogo monológico de Adán, carente de comicidad. La noción marechaliana de arte es romántica se debe a su carácter sacro pero, sin embargo, ello no invalida la estructura y experimentación vanguardista de *Adán* en su aspecto formal. Por tanto, para concluir, cabe indicar una diferencia singular de Marechal respecto a otros escritores de su generación, al emplear una retórica tradicional que expone en su *ars* poética, carente de discurso rupturista. Antes bien, se invalida la novedad radical de la vanguardia a nivel teórico. No obstante, paradójicamente y quizá contra sus propias intenciones, *Adán* alcanza una innovación formal revolucionaria que, como ya hemos explicado, se traduce en su influjo en la narrativa del Boom y su posterior revalorización. Estamos, en definitiva, ante una novela cuya forma y contenido no son elementos homólogos, y es probable que ello condicionara su rechazo inicial y su aceptación ulterior.

Marechal, a su vez, invalida los postulados vanguardistas, como la noción de obra inorgánica, cotidiana, fugaz y efímera. El paradigma de la ruptura destructiva de la vanguardia solo podía ser emulado o innovado mediante cuatro vías: el género fantástico (Borges, Cortázar); el realismo costumbrista (Gálvez, Cancela); la literatura verosímil (Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, José Bianco o Martínez Estrada); o el regreso a la literatura romántico-idealista anterior. La vinculación interdiscursiva de la obra marechaliana con la noción de arte espiritual y sacro, divulgada en los CCC y en diversas revistas culturales, explica la búsqueda de una obra orgánica, trascendente y sublime por parte de Marechal, y su negativa al realismo como modo de contrarrestar las

experimentaciones de vanguardia que él mismo critica. De este modo, *Adán Buenosayres* deja atrás la vanguardia a través de la misma retórica de la novedad, en un gesto romántico antimoderno.

6. NACIONALIZACIÓN DE LA CULTURA: LA TRADICIÓN GAUCHESCA Y EL NACIONALISMO

6.1. Introducción

Junto a la revisión del pensamiento de vanguardia a favor de un romanticismo espiritualista que explicamos en el capítulo anterior, Marechal se sirve de la literatura gauchesca argentina para conmemorar la tradición nacional y popular, una operación que responde a su período de escritura final, los años cuarenta. El año de 1948 constituye un nódulo temporal de la literatura en relación con el debate y la recuperación de la poesía gauchesca como base de la tradición argentina. Además de *Adán Buenosayres*, ese año se publican *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Martínez Estrada y *El mito gaucho* de Carlos Astrada. Ambos textos son miradas antitéticas de la gauchesca y forman parte de un proceso mayor que se inicia y continúa a lo largo del período peronista: señalar en *Martín Fierro* la raíz identitaria del argentino y, a su vez, hacer del gaucho un sujeto cultural de la nación¹. La vuelta a lo criollo en la Argentina de principios de siglo se explica como reacción al «liberalismo», palabra que devino sinónimo de «extranjero». Por ello, desde *Sol y luna*, Sáenz y Quesada explica cómo el pueblo

...descubría que había más parecido entre él y el olvidado campesino criollo (...) que con esas gentes de fuera, cuyo físico, costumbres y acento (...) contrastaba con la tradición del país. Y se recordó románticamente al gaucho idealizado, convertido en prototipo (...) del linaje hispano-criollo. Quizá fuese tarde para la defensa. Una aristocracia (...) que corta con su tradición (...) para imitar lo foráneo (1941: 145).

Como estudió Matías Casas (2017), el desarrollo de la prensa durante los años treinta da cabida a la reproducción de la imagen del gaucho en diversas revistas culturales como *Nativa* o *Caras y caretas*, utilizándola incluso en publicidades gráficas. Seguramente, el punto culminante del uso de su figura sea la proclamación del Día de la Tradición, en 1939, cuando se designa al gaucho como arquetipo nacional. La ascensión del peronismo al poder trajo consigo una «sistemática evocación discursiva e

¹ Empleamos la expresión de Cros, *sujeto cultural*, definido como «avatar del sujeto ideológico. Es este sujeto el que se *autorrepresenta en todo acto de representación*. Aquellos o aquellas a quienes la colectividad delega para representar» (1997: 46).

iconográfica» del gaucho, «...no solo como símbolo de la identidad nacional sino como arquetipo de trabajador rural» (Casas, 2017: 210). Tal ecuación asimiló al argentino con el trabajador del campo, encomiando lo rural como vida originaria de lo argentino. Se busca así reforzar la idea de unidad nacional siguiendo los proyectos patrióticos de la Generación del Centenario².

En el presente capítulo sintetizaremos brevemente la evolución de las lecturas que se han hecho sobre la gauchesca y el poema de Hernández, sus revisiones durante los años cuarenta, y las ideas disgregadas en *Adán* y el ensayo «Simbolismos del *Martín Fierro*»³ (1955). Nuestra tesis sigue las hipótesis previas de Bravo Herrera (2015b): que el escritor se sirve de la figura del gaucho para participar de la organización cultural acorde con el programa peronista. El espacio y el tratamiento de Santos Vega en *Adán* es fundamental para entender dicha participación. Conviene aclarar que el personaje no ocupa un espacio significativamente cuantitativo en la novela –pues únicamente aparece una vez–, pero la sublimidad con que se lo presenta contrasta con la sátira aplicada en los demás personajes. No obstante, las referencias a la gauchesca no son directas sino que se manifiestan desde la óptica del revisionismo cultural del siglo XX. El juego de perspectivas propuesto por Marechal sería el siguiente: una relectura del campo literario de los años veinte, treinta y cuarenta que implica, necesariamente, proyectar la visión de intelectuales y escritores de la literatura anterior. Consiste, de alguna manera, en un movimiento anamórfico, según la terminología de Soriano y Mullaly (2014)⁴: un juego de perspectivas antitéticas que descubre un conflicto de puntos de vista contrapuestos y múltiples, desafiando las lecturas posteriores de los textos (2014: 19). La novela marechaliana es anacrónica en este sentido pues, aunque su argumento acontece durante la década de los veinte, proyecta situaciones y cuestiones que emergen posteriormente.

Para abordar el empleo de la gauchesca y su función en el contexto de la historia argentina, sintetizaremos previamente la relación entre cultura popular y de élite, y las relecturas del género a partir del Centenario para dilucidar desde qué perspectiva se sitúa Marechal. Con este fin, contrastaremos su visión con la de Borges debido a que ambos se

² En *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Marcela Gené (2005) explica este proceso y expone algunos ejemplos de las imágenes pictóricas de gauchos en la propagandística del movimiento.

³ En la edición de *Obras completas* María de los Ángeles Marechal indica que el texto se emitió como conferencia en 1955 por la LRA, radio del Estado. Se publicó póstumamente en 1972 con el título: «Un texto desconocido de Leopoldo Marechal. “Un mensaje lanzado a lo futuro”» (*La opinión*).

⁴ Agradezco a Simón Barthès la sugerencia bibliográfica.

han ocupado del género en sus obras de ficción y en sus ensayos críticos, pero desde miradas diametralmente opuestas.

6.2. *Lo culto y lo popular desde la teoría de los polisistemas*

La división dual entre alta y baja cultura se basa en un criterio romántico que no siempre fue hegemónico y que, aunque se ha intentado desmentir⁵, sigue vigente hasta la actualidad. Toda taxonomía es una reducción que condiciona la percepción y el acercamiento teórico a cualquier objeto de estudio; por ello, cuando analizamos algún aspecto de la cultura tenemos en cuenta, consciente o inconscientemente, la distinción entre una popular y otra de élite, ya sea para desmitificar o para reafirmar tal división. Asimismo, toda catalogación pierde de vista las gradaciones y los matices e incluso, en ocasiones, traza una frontera cuyo límite es incierto. Esta cuestión es crucial para el tema que nos ocupa debido a que la cultura es volátil, laxa, cambiante y compleja al abarcar todos los órdenes de la vida: lo social, la política, la economía, etc.

La bibliografía en torno a la vinculación entre cultura dominante y dominada es vasta pero hay algunos estudios que son, sin duda, ineludibles. Cabe citar, en primer lugar, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (1962) de los franceses Claude Grignon y Jean-Claude Passeron, y el artículo de Roger Chartier, «Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico» (1994) abordan el concepto de lo popular en relación con la historia y la sociología. En segundo lugar, el conocido trabajo de Mijail Batjín sobre François Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, 1965), que abarca el período medieval y el Renacimiento. Por su parte, Peter Burke se centra en el período de 1500 a 1800 en *La cultura popular en la Europa moderna* (1978); y finalmente, Andreas Huyssen plantea la tensión entre las dos caras de la cultura a partir del romanticismo en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (2002). Todas las mencionadas son investigaciones interdisciplinarias que examinan con detenimiento lo que Huyssen denomina el «discurso de la gran división», esto es, aquel que «...insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas» y que concibe la segunda como el elemento negativo del binomio» (2002: 7-9).

⁵ Un intento fue el estudio de Andreas Huyssen, quien aboga por la eliminación de la antítesis, para él ya caduca.

Burke define la cultura popular como la no oficial, aquella que está en manos de la clase subordinada y que carece de la legitimidad de una autoridad de élite (1991: 29). Tal subordinación se pone al descubierto desde su propia denominación pues, como explica Chartier, «cultura popular» es una expresión culta: «El concepto de cultura popular ha traducido [...] los ligámenes entretejidos por los intelectuales [...] con una alteridad cultural» (1994: 43). Esa alteridad es percibida como «popular» por una cultura hegemónica, dominante. Por tanto, la cultura popular se define no solo por oposición a otra superior sino también desde una perspectiva relacional y dependiente de un agente dominante que la juzga como tal. Chartier la concibe, por tanto, como aquellos códigos compartidos por una mayoría de los cuales hace uso una minoría vinculada a la de élite; en términos de Ignacio Sánchez Prado, la cultura popular se asocia con la dominante a través de un cruce de «mediación»:

...la cultura popular puede ser definida como una compleja red de tradiciones, géneros, textos y actividades (...) que median (...) la relación entre actores culturales (...), estructuras de poder, hegemonía y/o capital (...) así como los lugares de resistencia o, más sencillamente, los espacios que exceden aquellos cubiertos por las estructuras hegemónicas (2018: 389).

Esa mediación sería la «cultura» en términos generales, en la cual se distingue entre lo dominado y lo dominante, una antítesis que es 1) asimétrica –debido a su diferencia jerárquica⁶–, 2) dialéctica⁷, 3) ambivalente y 4) reversible. Este último aspecto alude a sus dos modos de vinculación contrapuestos: o bien la cultura dominante se sirve de lo popular y, por tanto, lo eleva a una categoría de élite, o bien la cultura dominada hace un uso paródico para rebajar a la alta cultura⁸. La cultura es, en términos de Ricardo Piglia (1991), una “máquina social” entre dos ejes en perpetuo movimiento que no se anulan entre sí sino que conviven, pues ambas se requieren mutuamente para existir. No hay, por tanto, una pulsión por eliminar una de ellas pues la cultura halla su razón de ser en esa ambivalencia entre lo dominado y lo dominante. No obstante, esa ambigüedad inherente a la cultura se inicia, a partir del pensamiento moderno, de las contradicciones y paradojas de la modernidad ya señaladas. La cultura premoderna carecía de tal

⁶ En palabras de Grignon y Passeron: «la cultura dominante no está marcada por lo que hace a la cultura dominada mientras que la cultura de los dominados está asediada (...) por lo que los dominantes hacen a los dominados» (1992: 72).

⁷ Ya Marc Angenot (1975), cuando denomina «paraliteratura» a la literatura popular o de masas, alude a su relación dialéctica respecto a la alta cultura.

⁸ La primera operación se puede ejemplificar con el uso de Borges del género policial; la segunda, con la obra de Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919).

binarismo pues es a partir de la modernidad que la cultura deviene estructura binaria entre lo dominante y lo dominado, o lo popular y lo culto, simultáneamente.

6.2.1. El culto romántico por lo popular

Ambas [alta y baja cultura] llevan el estigma del capitalismo, ambas contienen elementos de cambio. [...] ambas son las mitades arrancadas de la libertad entera

(Theodor Adorno, carta a Walter Benjamin, 1936)

El surgimiento de la burguesía, la emergencia de los nacionalismos, la democracia y el desarrollo del mercado capitalista conllevan una nueva relación de la sociedad con la cultura. Desde un punto de vista de las condiciones de producción, la prensa y la proliferación de editoriales permiten la preeminencia de la novela y el surgimiento de nuevos géneros como el folletín u obras por entregas. Si hay un corte respecto a la dicotomía entre culturas es que hasta el siglo XVIII no se mencionaba su existencia; por ello, cuando hablamos de la «gran división» empleamos una terminología que codificó el romanticismo. El romántico se adjudica la tarea de recopilar las manifestaciones artísticas que «brotan del alma del pueblo», asumiendo el papel de mediador antes aludido. Su interés por la cultura popular es una fascinación por lo exótico, y el vulgo adquiere, por primera vez en la historia, un matiz atractivo para la élite. Con el fin de divulgar la cultura popular, se publican obras «anónimas» y de origen «oral» bajo un nombre autoral – Perrault, los hermanos Grimm, Andersen, etc.– Así, lo popular se presenta como algo creado en una época primitiva e indefinida, por una colectividad que le confiere unidad e identidad. Este último aspecto es central en lo que atañe a la cuestión nacionalista, pues la cultura nacional emerge gracias al costumbrismo y la creación de estereotipos populares. En palabras de Amar Sánchez:

Podría definirse a esta cultura [popular] como una *promesa de felicidad* compensatoria y con pretensiones de verdad (...) [que] se genera en el *uso de códigos familiares* –clisés, estereotipos, fórmulas– con que se construye ilusión emocional y también estética. (...) *el placer que se deriva de su lectura* depende del reconocimiento de sus leyes (1999: 188).

La cursiva es nuestra para destacar cómo la autora define «cultura popular» a partir de la teoría de la recepción; según Amar Sánchez, la subcultura es el reconocimiento de ciertos códigos familiares. La ruptura de los clisés y estereotipos costumbristas significa un fracaso en su intento por contentar al receptor. La eficacia de su proceder reside, sigue la autora, en que esos códigos terminan desplazando al objeto real: «Solo tenemos

artificio, cita, estrategias para seducir al espectador. (...) la cultura de masas (...) dice “esto que ves –el estereotipo– es lo real”» (Amar Sánchez, 1992: 193). La cita señala uno de los principales logros del costumbrismo decimonónico al establecer determinadas convenciones, tópicos y lugares comunes como parte de la identidad del pueblo. Myrna Solotorevsky (1988) explica que tal distinción se opera por la diferencia de función entre las obras de la alta cultura y las pertenecientes a la popular. Ciñéndose a la literatura, la autora emplea el término «paraliteratura» para agrupar aquellas obras donde la función conativa predomina sobre la poética; ello implica que los textos paraliterarios buscan provocar un efecto persuasivo en el lector, no una sorpresa inesperada, sino lo contrario: la plena satisfacción de su horizonte de expectativas mediante los clisés y/o elementos arquetípicos (Solotorevsky, 1988: 12-16).

Frente a la baja cultura, la de élite sí requiere de legitimidad institucional. Sin embargo, la oposición establecida por el romanticismo cae por su propio peso y se queda en mera teoría; lo cierto es que los temas populares ingresan en la cultura elevada mediante el proceso de penetración o contaminación entre una y otra (Burke, 1991: 109). El proceso de penetración romántica consistió en transformar lo popular en arte elevado pero desde el discurso opuesto, mediante su hipotética veneración. Porque, aunque el romántico cree que tal proceso sucede de arriba hacia abajo, es decir, que el atractivo de lo popular lleva al artista culto a «rebajarse» al gusto del vulgo, ocurre exactamente lo opuesto desde el momento en que el intelectual eleva la baja cultura y la adecua a su propio gusto. Tal abismo entre teoría y práctica evidenciaría el populismo propio del romanticismo: hacer creer que se reivindica lo popular, cuando en realidad únicamente se lo cambia de estatuto⁹. En palabras de Jauss: «...la novela por entregas del siglo XIX no fue el último eslabón de la degradación del género novelístico sino, justamente, al contrario; el punto de partida de la gran novela «original» del tipo de las de Balzac y Dostoievski» (2000: 221).

Como es sabido, de la mano de Herder surge la idea del espíritu del pueblo y se toma conciencia de la existencia de un arte distinto; por primera vez, la cultura se jerarquiza. Pero, aún más importante, Herder es el encargado de vincular lo popular a lo

⁹ El populismo romántico consiste, según Grignon y Passeron, en una «...tentación constante de cualquier descripción sociológica de las clases populares que cree que no puede escapar al arbitrario cultural de la dominación simbólica más que afirmando unilateralmente la superioridad de las costumbres y de las competencias dominadas. El populismo (...) [subraya] la existencia de una eventual reciprocidad entre las relaciones de dominación simbólica que únicamente tiene por efecto desviar la descripción de aquello que continúa siendo sólidamente no recíproco» (1992: 69).

nacional: «La invención de esta otra legitimidad literaria –nacional y popular– permitirá acumular un nuevo tipo de recursos (...) que van a ligar aún más lo literario con lo político» (Casanova, 2001: 108). El arte nacionalista es fruto de una acepción romántica de lo popular pues, como explica García Canclini, la tradición folclórica se encargó de aprehenderlo a la patria. La cultura moderna adquiere, en términos marxistas, un valor de cambio que Theodor Adorno señala en la cita que encabeza nuestro artículo –en una carta a Benjamin de 1936–: «[La cultura dominante y la dominada] llevan el estigma del capitalismo, ambas contienen elementos de cambio. (...) ambas son las mitades arrancadas de la libertad entera» (1995: 142). En definitiva, Adorno define la cultura como sistema dialéctico entre dominados y dominantes que desarrollaremos a continuación para explicar la deriva de la cultura popular durante el siglo XX. La dominante y la dominada son dos caras de una síntesis, el capitalismo. A partir de la modernidad, la cultura deviene polisistema de numerosas dicotomías que mantienen un eje de implicación entre sí: centro/periferia, cultura dominante/dominada y nacionalismo/cosmopolitismo. La cultura dominante y la popular se asocian en un proceso circular ya mencionado: la primera se apropia de la segunda y, simultáneamente, sirve como intermediario para su desarrollo. La dominante posee, por tanto, mayor autonomía ya que, a partir de la emergencia de los nacionalismos, se impuso el deber implícito de que la cultura debía responder a intereses nacionales: «las literaturas llamadas populares fueron entonces convocadas» por los nacionalismos (Casanova, 2001: 70). De ahí, la pregunta que sigue: ¿significa esto que la cultura popular ingresa al centro? Ciertamente no debido al uso culto que los intelectuales románticos hacen de lo popular. Se opera, más bien, el proceso inverso, ya que lo popular deviene cultura de élite.

Si hay una diferencia crucial entre ambas culturas es lo que atañe a su posibilidad de ruptura y novedad. Remitiéndonos a la dicotomía de Williams ya explicada, lo emergente frente a lo residual, la cultura dominada es emergente en tanto crea un estilo/código de origen popular, sin un interés de reivindicar su autoría; en contraste, la dominante es la cultura que se sirve de la tradición (culto o popular) para superarla y, en este sentido, se hace uso de elementos preexistentes. En otras palabras, su novedad es residual. Tal distinción se puede observar, en el contexto argentino, en la diferencia entre la poesía de gauchos y la poesía gauchesca. Como indica Josefina Ludmer (1988), a mediados del siglo XVIII se inicia en Uruguay y Argentina una poesía anónima, oral, que era recitada y cantada por gauchos, en un lenguaje propio y para consumo interno. Es decir, consiste no únicamente en un género artístico sino, sobre todo, en una praxis

popular de la cual se apropian autores cultos que escriben poesía gauchesca durante el siglo XIX. La poesía gauchesca es una novedad residual de la novedad emergente que significó la poesía de gauchos. En palabras de Rama: «De José Hernández a Gabino Ezeiza, del pericón al tango, del gaucho al compadrito, de Florencio Sánchez a los saineteros, todo producto de las subculturas fue molido en la rueda del plan de dominación» (1976: 270). Por tanto si, como explica Casanova, el siglo XIX impone el nacionalismo como criterio literario, será la poesía gauchesca la que ingrese al centro debido precisamente a las diferencias respecto a la de gauchos: frente a su oralidad, la gauchesca es escrita; frente al carácter espontáneo, performativo y rural de la primera, la segunda responde a intereses políticos y urbanos –la «lengua como arma política» a que refiere Ludmer–. Pero, de ahí la siguiente paradoja: la gauchesca se presenta como popular y, sobre todo, se lee como popular y nacional por parte de intelectuales posteriores –recordemos la importancia de la mirada ajena para delimitar la cultura popular–. Ello explica, como veremos, la reivindicación del poema paradigmático de la gauchesca, *Martín Fierro* entre los nacionalistas argentinos del siglo XX. Así, el movimiento dialéctico entre la poesía de gauchos y la gauchesca es un ejemplo de esa oscilación entre cultura dominante y dominada, cuya síntesis sería el nacionalismo decimonónico.

De la diferencia anterior se infiere una segunda. En términos marxistas, la cultura dominada responde a una demanda y debe satisfacer unas expectativas previas. Continuando con el ejemplo anterior, la poesía de gauchos emerge debido a una necesidad concreta –probablemente, entretenimiento para colmar un tiempo de ocio entre trabajadores del campo–. Por ello, la cultura popular requiere que su recepción favorable sea inmediata. En cambio, para que una obra adquiera un estatuto elevado e ingrese al centro del polisistema, debe superar el horizonte de expectativas vigente y, antes que responder a una demanda, debe crear una nueva, de ahí que su recepción favorable no tiene que ser necesariamente inmediata; valga el propio *Adán Buenosayres* como ejemplo de esto último.

6.2.2. Cultura popular en Argentina: de Echeverría a la vanguardia

En el contexto argentino, Jitrik apunta que la cultura decimonónica se encontraba escindida en una dicotomía que distingue entre la legitimidad y la representatividad. La primera, prescriptiva, abarca todas aquellas manifestaciones artísticas cuyo fin es educar al pueblo e inculcarle sus valores morales, patrióticos, políticos, ideológicos, etc. –

Facundo sería un ejemplo de ello—. La segunda, descriptiva y mimética, tiene como fin proyectar la realidad del pueblo argentino mediante la oralidad, los estereotipos, las descripciones costumbristas, etc. Jitrik la ejemplifica con la poesía gauchesca, una literatura que surge en el seno de la cultura urbana pero que presenta su origen como rural. En definitiva, la propuesta del crítico consiste en que el binomio entre alta y baja cultura se traduce en la Argentina decimonónica en legitimidad/representatividad respectivamente. Ambas, sigue el crítico, se aúnan en *El matadero* de Echeverría, un cuento donde la masa cobra protagonismo pero es, sin saberlo, manipulada por el poder Estatal. La dicotomía propuesta por Jitrik es claramente asimilable a civilización y barbarie, y a la cultura de élite y popular. Así entendidos, el primer bloque –civilización, cultura elevada y legitimidad– cae en la falacia de reivindicar la tradición autóctona argentina pero mirando a Europa y rechazando sus raíces hispánicas. El segundo –barbarie, cultura de masas y representatividad– es populista al querer imponer la idea de que tales germinan de la colectividad del pueblo. En el siglo XX, sigue Jitrik, las dos líneas ya se encontrarían conciliadas pero, ¿ocurre lo mismo con las dos culturas? De la mano de la generación del Centenario, se vuelve la mirada sobre la cultura popular por parte de una élite nacionalista cuando Lugones consagra al gaucho como arquetipo nacional en 1916, y se inicia así un proceso de formación del canon nacional vigente hasta hoy.

El binomio que, en teoría, distingue la cultura popular y de élite en el campo literario argentino de los veinte es el de Boedo y Florida. A pesar de que luego la crítica desmiente tal antítesis, dichas escuelas que insistían en las diferencias intrínsecas entre sus obras y el público al cual se dirigían. Boedo aunaba escritores vinculados al realismo (socialista) cuyos textos iban destinados a la clase baja y trabajadora, con el fin de educarla en materia política –su ubicación en Boedo se encuentra significativamente en la periferia de Buenos Aires–; de ahí también la elección de la narrativa como cauce más adecuado a su fin doctrinario. Frente a Boedo, Florida estaba conformado esencialmente por poetas de vanguardia cuyo objetivo primordial era renovar el panorama literario argentino en materia formal. Se opondría así una literatura «comunicativa» a una más «pura», aunque esas diferencias eran, más bien, teóricas; servían para crear polémica y adquirir así una centralidad en el campo literario, tanto un grupo como el otro. Como explica Saítta, tales categorías –como derecha e izquierda, vanguardia y realismo, poesía y narrativa, cultura popular y de élite – no proyectan la literatura real cultivada por ellos pero la importancia de sus diferencias es que condensan las cuestiones que se debatirán a

lo largo del siglo XX: «Desde la función de la literatura hasta sus vínculos con la política, la sociedad y la cultura; desde la experimentación formal hasta los usos del realismo en la representación de la sociedad; desde la búsqueda de un arte puro hasta las mil formas de un arte revolucionario» (Saítta, 2019-2020: [4]). Abren así, concluye Saítta, una serie de interrogantes que se mantienen diacrónicamente en el centro del campo cultural y político argentinos.

Afirma David Viñas (1970) que «el peronismo como fenómeno histórico liquida el boedo-floridismo. (...) En el año 1948 es el cierre» (1970: 157). El crítico escoge el año de la publicación de *Adán* como clausura de las dos corrientes estéticas de la vanguardia y, a su vez, por proyectar la doctrina política hegemónica de los años 1945-1955, el peronismo. Años más tarde, Rama acierta al señalar que *Adán* es uno de los textos fundadores de la fusión entre la alta cultura y la subcultura en la literatura argentina mediante tres estrategias: la mezcla de registros lingüísticos¹⁰, el descenso de personajes de la tradición clásica a la vida cotidiana porteña y la reivindicación de la cultura popular nacional –la gauchesca, los tangos, etc.– A ello, podemos añadir el traslado de debates y polémicas, convencionalmente ligados a ámbitos exclusivos de la intelectualidad, en boca de personajes carentes de autoridad, y que Piglia denomina «metacrítica» (2015: 200-201). Cabe aclarar que las estrategias discursivas mencionadas son una apropiación tomada del *Ulises* de Joyce –no copia, ya que Marechal no imita otras cuestiones esenciales de la novela–, de ahí la acusación de plagio que sufriera el escritor. Como ya indicamos en el capítulo quinto, los usos de lo popular en *Adán Buenosayres* no fueron suficientes para su aceptación entre la intelectualidad peronista debido a que no hay un rebajamiento de lo culto sino, por el contrario, una elevación de lo popular, tesis que queremos desarrollar y justificar en el presente capítulo.

Como explica Casanova, «pueblo» es una construcción literario-política, una estrategia de legitimación y una manera de generar capital literario (2001: 292-293). Por tanto, la construcción de un canon nacional requiere que lo popular engendre una estética y formas literarias locales, para lo cual debe definir los límites de la noción de «pueblo» (Casanova, 2001: 293). Uno de los puntos en común entre vanguardia y nacionalismo es su interés antitético por la cultura popular. La primera la concibe como modo de resistencia al mercado y un medio de rebajar la sublimidad del objeto artístico romántico. El segundo la percibe como la manifestación explícita de la unidad nacional, lo que da

¹⁰ Cabe recordar el título de la tesis de Martínez Pérsico, pues ya desde su título alude a dicha unión: «entre la cuerda poética y la cuerda humorística» (2013b).

como resultado un proceso de «nacionalización cultural o literario» que Jitrik explica en los siguientes términos:

Nacionalización de la literatura será, en consecuencia, un concepto paralelo al de desarrollo de clases. Y el punto de confluencia será la consideración de la existencia y legitimidad de la literatura argentina como resultado de una representación más auténtica de la realidad (1970:189).

La vinculación entre alta y baja cultura a favor de lo popular es otro síntoma que proyecta el pensamiento romántico antimoderno. «Romanticismo» en su idealización del concepto de pueblo, centro nuclear del nacionalismo que, para la vanguardia, implica democratización del arte. «Antimoderno» porque la cultura popular supone conservar ciertas costumbres, hábitos, códigos convencionales, etc., es decir, resistir a la evolución que la modernidad, entendida a la manera de Sebrelí, exige. Marechal busca el mismo fin que la vanguardia al burlarse de una cultura concebida tradicionalmente para las élites cuando, como indica Rama, coloca a personajes de *La Ilíada* en las calles de Buenos Aires hablando y comportándose como tipos porteños. Tal es el aspecto que destaca el crítico al hablar de la confluencia de culturas en *Adán*:

Cuando Marechal cuenta una riña de comadres en las calles de un barrio porteño, reescribiéndola sobre el canto primero de *La Ilíada*, y cuando Minerva saca destempladamente del combate a Juno gritándole «Gaviota, cuanto más vieja más loca», es la realidad primera la que ha asumido la positividad (1976: 287).

Rama inicia su artículo rescatando la admiración de los intelectuales peronistas por la cultura de masas, de lo cual Marechal no está exento porque «...su ingreso al peronismo responde a la imantación (y a veces hipnotismo) que sobre el intelectual-individuo de la sociedad burguesa ejercen los movimientos de masas cuando éstos transportan valores y sabores de una subcultura popular» (1979: 278). La novedad de Marechal, sigue el autor, es haber colocado a la cultura dominante heterodoxa al servicio de la dominada (1979: 280). No obstante, el resultado, como demuestra la historia de la recepción del texto, no ha sido la desacralización vanguardista de la alta cultura pues *Adán* no ha sido leído por las masas o las clases populares. La operación de Marechal es un intento de borrar las fronteras entre ambas culturas¹¹, pero nuestra hipótesis se aleja de

¹¹ El ejemplo más evidente se halla en el pasaje de la glorieta de Ciro cuando Adán y Pereda ensalzan la cultura popular a partir de la presencia del payador Tissone. El segundo alude al «mester de juglaría criollo» debido a esa fusión entre culturas que se sucede en esa escena, de ahí la conclusión del protagonista: «“El arte popular y el erudito acaban de darse un abrazo”» (Marechal, 2013: 348).

la tesis de Rama, pues consideramos que en la novela la alta cultura no está al servicio de la baja, sino que se produce un falso culto a la cultura dominada. El crítico añade que, para su comprensión plena, la obra reclama del público el reconocimiento del hipotexto –en términos de Genette–, es decir, del texto clásico referido, pues sin él no se logra el fin paródico de la novela:

Es el plano de la «encarnación» del modelo literario el que cobra principalía, pero la plenitud estética que el emisor reclama al receptor de su mensaje artístico sólo es posible si el lector percibe esta escena sobre la evocación del texto clásico, pues sólo gracias a esa conjunción se alcanza el efecto humorístico que anima al estilo paródico puesto en juego (Rama, 1976: 287).

Encontramos, por tanto, cierta contradicción en el planteamiento de Rama, quien ve en *Adán* una conciliación de dos culturas en conflicto y, a su vez, una subordinación de la dominante a la dominada. Sin embargo, la cita anterior demostraría lo contrario porque, aunque la cultura dominante –o las referencias a una tradición clásica y culta– se filtre mediante la parodia, es decir, se desmitifique, el reconocimiento de su sátira implica el conocimiento previo de códigos que no todo el mundo conoce. Esa sería la razón principal de la indiferencia que suscitara entre la intelectualidad peronista, pues *Adán* no es una novela accesible para todos los públicos por la dificultad que genera su estructura hermética y sus alusiones cultistas; no les interesaría pues a los líderes de un movimiento que aboga por el adoctrinamiento del pueblo. Asimismo, como apunta Navascués (2017), el propio Marechal «manifestó su descontento en alguna ocasión a partir de su convicción de que el “populismo” no debía adueñarse de la “alta” cultura»¹² (2017: 199).

Si la cultura popular se define, en parte, por su recepción, es decir, aquello que el pueblo percibe como propio, no se podría clasificar a *Adán Buenosayres* de «popular», ni siquiera cuando posteriormente se reconoce su valor entre la intelectualidad peronista pues su circulación no trascendió los límites de lo académico y el público culto, como ya se ha intentado demostrar en el capítulo quinto. La novela de Marechal ilustra así una de las diferencias claves entre alta y baja cultura en términos de oferta y demanda: si la segunda debe responder a unas convenciones que la sociedad demanda, la primera se define por la ruptura o sorpresa de los códigos establecidos. Dicho de otra manera, desde

¹² Citada en Navascués (2017) la declaración de Marechal: «Yo no creo que la orquesta del Colón debió emplearse para tocar tangos; o (...) para representar *El conventillo de la paloma*» (2017: 199). Por ello, el personaje de Tesler, como arquetipo de vanguardista, es ridiculizado en sus intentos por hacer equivaler ambas culturas.

el siglo XIX, toda manifestación artística ingresa a la cultura de élite cuando supone una novedad respecto a lo anterior, es decir, cuando genera una nueva demanda. En literatura, ese proceso se traduce en la creación de un nuevo público lector o nueva manera de leer. Por ello, a pesar del uso de la cultura popular señalado por Rama, *Adán Buenosayres* no satisface una demanda en la época de su publicación y, en cambio, es leída como ruptura innovadora en diferido entre la intelectualidad de élite a partir del Boom.

6.3. *Relecturas de la gauchesca en la literatura argentina*

6.3.1. **Lecturas de la gauchesca durante el Centenario**

El proceso por el cual ciertos fenómenos o elementos surgen en una cultura y se instalan como parte de su tradición es especialmente complejo, ya que en él intervienen circunstancias ajenas a valores estéticos. Se llevan a cabo simultáneamente dos factores interrelacionados; en primer lugar, una selección de las manifestaciones artísticas que representen el alma nacional. Así, de manera consciente o no, se reinterpreta constantemente el pasado, con el fin de encontrar en él una correspondencia con el sistema que impera en el presente. La sociedad busca testimonios que, en definitiva, den una explicación a su idiosincrasia y manera de ser. El pueblo espera descubrir allí un sentimiento colectivo para erigirse como grupo, distinguiéndose de lo foráneo. En Argentina, la literatura gauchesca está en el origen de la tradición cultural, conformando una de las ficciones orientadoras propuestas por Shumway (2005): el gaucho como arquetipo nacional. Por ello, en 1954 J. A. Ramos afirma: «la interpretación del *Martín Fierro* parece establecer la prueba decisiva para situar a un escritor dentro o fuera de la tradición nacional» (1954: 35). La configuración de la gauchesca se ha ido estableciendo en el marco del Centenario del país por parte de una generación que vuelve su mirada al pasado para defenderse de la «amenaza» inmigratoria que invade el país¹³. Así se inicia un proceso, en el seno de la intelectualidad oligárquica, de inclusión/exclusión de textos literarios que sustente su identidad y unión al pueblo¹⁴. La inclinación por la gauchesca

¹³ En palabras de Patricia Funes: «La idea de una “arcadia” rural, de un interior depositario de las virtudes “épicas” de la nación, no deja de evidenciar los temores que despierta una modernización centrífuga que tiene su expresión más acabada en la ciudad de Buenos Aires. Las cualidades de la civilización y la cultura (...) antes indisolublemente ligadas a lo urbano, van deslizándose imaginariamente hacia lo rural» (2006: 201).

¹⁴ En las siguientes palabras de Lugones en *El payador* (1916) se observa la legitimación tanto del gaucho como ser nacional como del poema de Hernández como estrategia de su instauración: «La guerra de independencia inició las calamidades del gaucho. Este iba a pagar hasta extinguirse el inexorable tributo de muerte que la sumisión comporta, cimentando la nacionalidad con su sangre. He aquí el motivo de su redención en la historia, la razón de la simpatía que nos inspira su sacrificio, no menos heroico por ser fatal.

es general, aunque una minoría de intelectuales replantea esta tendencia, cuestionando el espacio que ocupa el gaucho en la consolidación de una identidad argentina¹⁵. Por ello, el nacionalismo se vincula estrechamente e, incluso, se llega a confundir con criollismo.

Martín Fierro es una respuesta a todas estas polémicas, debates y problemáticas que acosan al país durante más de cien años. La posición de José Hernández al respecto denota, en primer lugar, una clara defensa del gaucho, en oposición a lo porteño. Las relecturas reivindicativas del poema se centran, sobre todo, en tres cuestiones: su carácter épico, la fusión de la alta cultura y la popular, y su lenguaje autóctono. El primero en señalar el género épico –repetido posteriormente por otros intelectuales y recogido por Marechal–, ha sido Menéndez Pelayo, sin dejar de subrayar (y reivindicar) su origen casticista¹⁶. Tal es la línea que sigue Lugones en su conocido discurso en el teatro Odeón en 1910. El posicionamiento de Ricardo Rojas mantiene también dicha visión al publicar una edición del poema en 1919, acompañada con un prólogo donde se presenta a Fierro como un criollo dirigente, el héroe de una acción épica en constante pugna con el espacio¹⁷. A su vez, Rojas hace hincapié en el origen popular del poema, con el fin de intensificar aún más su canonización en la tradición argentina.

Frente a los defensores del poema hernandiano durante el Centenario, otros intelectuales proyectan la perspectiva contraria; en 1914 José Ingenieros publica *La Cultura Argentina* una versión prologada por Carlos O. Bunge, quien descarta la posible raíz popular de *Martín Fierro* –y de la gauchesca en general– basándose en su lenguaje castizo, colmado de innobles juegos de palabras y de una «germanía *gauchidiabliesca* del moderno parásito de los suburbios, y no el lenguaje noble, arcaico y sencillo del antiguo señor de las pampas» (Bunge, 1914: 24-25)¹⁸. Bunge niega además toda hipotética relación con la épica y, por el contrario, asocia la gauchesca a la literatura de caballería

(...) Es también la hora de su justificación en el estudio del poema que lo ha inmortalizado. Durante el momento más solemne de nuestra historia, la salvación de la libertad fue una obra gaucha» (1916: 54-55).

¹⁵ Entre ellos se encuentra Carlos O. Bunge quien, en «El derecho en la literatura gauchesca» (1913) distingue entre el gaucho literario y el gaucho histórico, y se pregunta: «para destruir la caricatura abominable, ¿no será medio el más eficiente conocer y honrar al original?» (citado en Degiovanni, 2007: 265).

¹⁶ En *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días* (1890–1908).

¹⁷ Rojas: «Hay en el *Martín Fierro* un tipo humano: el gaucho, y una acción épica: la lucha del protagonista con su medio. Ese medio es la pampa, o sea, el crisol de nuestra raza y la sede de nuestra nacionalidad» (Degiovanni, 2007: 182-183).

¹⁸ En un homenaje a Menéndez Pidal (1925), Federico de Onís niega el carácter popular de la poesía gauchesca y afirma acerca de Hernández: «Era un poeta culto (...) que tenía sus clásicos, que eran los clásicos españoles y los literatos argentinos. Su poema está lleno de reminiscencias literarias y de otras complicaciones incomprensibles en un cantor gaucho, conocedor exclusivamente de la poesía popular gauchesca» (1986: 109).

y, en un claro tono irónico, al género de capa y espada. Cabe destacar, también la encuesta de la revista *Nosotros* a acerca del valor de *Martín Fierro*, en 1913 donde la mayoría de los intelectuales interrogados lo consideran un poema del pasado ya caduco¹⁹.

Por lo expuesto, se puede afirmar que durante el Centenario cristalizan dos corrientes antagónicas en las lecturas de la gauchesca a través de *Martín Fierro*: la línea nacionalista de Menéndez Pidal-Lugones-Rojas, que destaca su naturalidad estilística, el sesgo popular y carácter épico; y la línea detractora de Bunge-Ingenieros-Onís, que desmiente tales rasgos y señala el origen culto y urbano del poema, así como los matices artificiosos de su lenguaje²⁰. Martínez Gramuglia plantea que, una de las claves del éxito de la primera, es la desaparición inminente del gaucho, una ausencia que le otorgaría un halo mítico (2007: 68). Cabe aclarar además que Bunge, a pesar de desacreditar la obra de Hernández, cae en la misma operación mistificadora de la gauchesca mediante la leyenda de Santos Vega: «[Santos Vega] sí representa el destino de una raza y es la síntesis de su epopeya (...) transformándose (...) en verdadero mito, hasta constituir un símbolo nacional»²¹ (1910: 48-50).

6.3.2. Lecturas de *Martín Fierro* a partir de la vanguardia

Irónicamente, la revista *Martín Fierro* escasea en homenajes a Hernández. Por el contrario, las menciones a Ricardo Güiraldes y a *Don Segundo Sombra* son más significativas, mientras las referencias a la poesía gauchesca se diluyen acorde a la filosofía de vanguardia²². Tampoco hallamos alusiones significativas entre las revistas de la década siguiente debido a las nuevas prioridades de la intelectualidad ya esbozadas. La vuelta a la gauchesca en los cuarenta responde a la búsqueda por una organización cultural

¹⁹ Alejandro Korn lo califica de «anacrónico», Rodolfo Rivarola señala que la gauchesca es una etnia ya *substituida*, Emilio Lazcano Tegue afirma que *Martín Fierro* es un «jalón aislado en medio de la pampa», y Carlos Baires aclara que es un «poema del gaucho, pero no es el de la raza». La conclusión de esta avalancha de refractores se resume en esta la siguiente declaración de Enrique de Vedia: «*Martín Fierro* es de ayer». Las excepciones a los sucesivos rechazos fueron Martín Leguizamón y Manuel Gálvez; el segundo concluye su respuesta: «He creído siempre que Hernández era no solo el mayor poeta argentino, sino el mayor poeta en lengua castellana» (1913: 430).

²⁰ El descrédito hacia *Martín Fierro* se inicia por parte del bando liberal cuando Bartolomé Mitre, en una carta dirigida al propio Hernández, arremete contra la ideología y estética del texto, e incluso, se atreve a citar algunos nombres cuya obra sí reivindica dentro de la gauchesca: «Creo que Ud. ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exagerado el color local, en los versos sin medida (...) así como con ciertos barbarismos que no eran del todo indispensables» (Martínez Gramuglia, 2007: 67).

²¹ A pesar de esa aparente contradicción, no sería arriesgado afirmar que la alusión de Bunge apunta a la versión de Obligado, de trasfondo mítico, cuyo lenguaje poético se aleja del carácter popular de las anteriores (Mitre, Ascasubi, etc.).

²² Recordemos el consejo del mismo Marechal de olvidar al gaucho, en «El gaucho y la nueva literatura rioplatense» (*Martín Fierro*, 34, 1926).

nacional. La ascensión del peronismo al poder impulsa a sus intelectuales a insistir en el gaucho como figura central de su identidad siguiendo la línea de Lugones²³. Ni siquiera los intelectuales comunistas escapan de ese impulso al percatarse de la capacidad peronista de traer y liderar a las masas que algunos intentan imitar²⁴. Carlos Astrada y Martínez Estrada representarían ambos caminos de lectura cuando publican el mismo año sus ensayos en pro y en contra de la gauchesca²⁵. En *El mito gaucho* explica Astrada:

En la época en que Hernández crea el *Martín Fierro* y encarna en este la esencia del mito gaucho (...) en las clases dirigentes (...) ya había comenzado a alejarse de su fuente mítica (...). Todo mostrábase proclive hacia la infidelidad de los orígenes (...). El hombre argentino, al asimilarse externamente los productos de la cultura europea, hizo de estos meros «habitáculos» que lo alejan de su «destino pampeano» (2006: 91-92).

El gaucho es una figura mítica fiel a los orígenes de la argentinidad, cuya esencia se desvía, sigue Astrada, del destino pampeano por el contacto con lo foráneo. Un año antes, Astrada había publicado «Surge el hombre argentino con fisonomía propia» (*Argentina en marcha*, 1), donde definía la ontología del argentino en consonancia con la pampa: «El hombre argentino tiene su filiación telúrica, anímica y espiritual que sella y define su idiosincrasia. (...) es un hombre en proceso de integración» (1947: 17-18). El argentino es, sigue Astrada, un sujeto en espera que hereda el mito gaucho y que erra «impulsado por las auténticas potencias de un gran símbolo viviente. Tal es, para los argentinos, el mito del gaucho troquelado en el poema de José Hernández» (*Id.*: 34). En este sentido, la utopía y misión del argentino no es volver a poblar la pampa sino urbanizarla, transformándola en un territorio donde «hombre y naturaleza (...) se conjuguen en unidad y expresión» (*Id.*: 56). El pensamiento utópico y la retórica del mito invaden, como fácilmente se aprecia, el discurso de Astrada. La tónica de *Adán* contiene matices similares, como comprobaremos más adelante al leer la novela a partir de

²³ Esa insistencia persiste hasta la actualidad, como se lee en la introducción a *Argentina 2030, perspectiva del proyecto nacional justicialista* (2014): «Una figura arquetípica de nuestra literatura [es] el gaucho Martín Fierro. No tanto por el personaje mismo como por el tipo que encarna y los caracteres del criollo promedio que reúne. Porque, ciertamente, Fierro, *más allá de su filiación bonaerense*, resume al conjunto del pueblo criollo en un momento crucial. Porque (...) representa ante todo el devenir de la cultura popular, profundamente ligada al destino nacional, en una instancia dramática y definitoria» (González Táboas, 2014: 75).

²⁴ En su tesis doctoral, *Intelectuales y cultura comunista* (2017) Adriana Petra analiza ese proceso y señala a Villanueva y Yunque como los principales responsables de interpretar *Martín Fierro* desde una perspectiva comunista.

²⁵ Como veremos, esta contraposición se manifiesta en las antitéticas perspectivas que poseen Borges y Marechal; el primero, al seguir la senda de Martínez Estrada, y el segundo, la de Astrada.

«Simbolismos del *Martín Fierro*»; por ello, el protagonista se define como «argentino en esperanza» (2013: 239: 123). Y es precisamente esa cuestión la que Martínez Estrada denuncia en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948). Previamente, en *Radiografía de la pampa* (1930), había advertido del peligro que suponía la invención de mitos. Para Martínez Estrada, la identidad argentina se ha construido a base de distorsionar la historia:

Puede extenderse a los próceres, a la historia (...) elevándoselos al rango de las divinidades que no son temibles ni amables. (...) Pues no solo basta falsear la historia para robustecer el espíritu nacional, sino que también es suficiente para ello alterar el sentido verdadero de la historia (1991: 242).

Radiografía de la pampa vaticina, en cierta medida, las revisiones y lecturas de la historia que se harán a lo largo de la Época Infame. La recuperación de la gauchesca es un proceder que responde al mismo ímpetu revisionista; esto es, luego de la década en que se examina la historia, se pasa a observar la literatura y las miradas se vuelcan en la gauchesca²⁶. Así, los «parodistas de lo nuestro y de lo ajeno», como denomina Martínez Estrada a quienes asumen dicha misión (1958: 287), recuperan *Martín Fierro* desde una perspectiva mítica, al punto de distorsionar el poema real. «El *Martín Fierro* es una realidad superpuesta. La realidad es obliterada por esa visión literaria, las cosas se evocan a través de los versos» (1958: 283-284). Una superposición de las realidades que recuerda a la definición semiótica de «mito» formulada por Barthes. El anti-nacionalismo de Martínez Estrada es explícito y, por ello, no es casualidad que uno de los detractores de *Adán* haya sido quien halagara su ensayo desde las páginas de *Sur*, González Lanuza. En «Ezequiel Martínez Estrada: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*» (1949), el exmartinfierrista no se limita a alabar la obra sino que aprovecha para lanzar invectivas contra los mistificadores del poema de Hernández:

Martín Fierro (...) ha sido tomado por Martínez Estrada como vara para medir lo abismal de nuestra existencia. Insisto en que considero esa labor mucho más saludable que la *petulante exhibición de las supuestas dimensiones hipertrofiadas de nuestra existencia* (1949: 69) (cursiva nuestra).

²⁶ Tal síntesis resume un proceso más complejo pues, en algunos casos, la revisión de la historia y la literatura fue simultánea. En este sentido, es ilustrativo un ejemplo de la revista *Numero* donde Ignacio Anzoátegui recrimina el exilio de Mármol durante el rosismo y la adecuación de *Amalia* a los intereses liberales –en «José Mármol» (6, 1930).

Sabemos, por el artículo que González Lanuza dedicara a *Adán Buenosayres* en 1948, que ya había leído la novela, así que no sería descabellado sugerir que Marechal fuera uno de los aludidos en la frase destacada. Otra referencia indirecta más significativa es la que sigue:

Martínez Estrada, apasionado de la verdad, una verdad que no lo tienta con las morbideces de la supuesta belleza –porque nada se ha dicho más ridículamente falseado por el optimismo como aquello de que la *Verdad es la Belleza, o que la Belleza resplandece en la Verdad*– (González Lanuza, 1949: 68).

La cursiva es nuestra para resaltar una alusión a la cosmovisión espiritualista del arte y la Verdad de los intelectuales católicos vinculados a los CCC y el grupo Convivio, Marechal entre ellos. En suma, las perspectivas contrapuestas de Astrada y Martínez Estrada son la evidencia de una de las innumerables tensiones del campo literario de los años cuarenta. Por ello, las connotaciones ideológicas de una y otra perspectiva son claras: la primera busca establecer un mito de unidad patriótica en consonancia con el peronismo imperante; la segunda, denuncia el peligro de engaño y falsificación que conlleva ese mito, acorde al anti-nacionalismo de los contrarios al régimen. Esas visiones antitéticas se explican por el carácter escindido de la tradición argentina desde sus orígenes, como explica Diana Sorensen (1996): una tendencia que mira a *Facundo* y otra, a *Martín Fierro*²⁷:

De ello resulta una cultura de dos voces; sigue articulando la tensión entre el yo y el otro, la afirmación y la negación, la tradición y la contra-tradición, la dominación y la resistencia. En términos nietzscheanos, es esencialmente agonístico, el lugar de la lucha por la autoridad (1998: 193).

Las lecturas de ambas establecen dos líneas paralelas, irreconciliables, de la configuración nacional a partir del revisionismo histórico y cultural de los años treinta. Desde la Época Infame, el nacionalismo margina a los escritores liberales decimonónicos a favor de quienes apoyaron al bando federal, sobre todo, los poetas gauchescos. Años más tarde, tanto Marechal como Borges participan de tales polémicas no solo en sus ensayos acerca del poema –«Simbolismos del *Martín Fierro*» (1952) del primero y *El «Martín Fierro»* (1954) del segundo–, sino también mediante su obra de ficción. En el apartado que sigue, resumiremos la evolución simétricamente opuesta que se operó tanto en sus ideas como en sus obras literarias y ensayísticas a lo largo de la Época Infame. La

²⁷ Sirva el estudio de Carlos Gamerro, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (2015) como ejemplo de esa división.

comparación es pertinente debido a que explica los posicionamientos estéticos e ideológicos de dos escritores ya consagrados que habían comenzado publicando juntos en *Martín Fierro*²⁸ y que compartieron, durante un breve período, el nacionalismo yrigoyenista. Asimismo, el contraste entre Borges y Marechal permite profundizar en la cosmovisión marechaliana durante el período de escritura de *Adán* y, a su vez, manifiesta los cambios producidos entre los años veinte y cuarenta en Argentina. Y en esta dicotomía se halla un ejemplo evidente de la relación entre política y ficción que Piglia insiste en indagar como intersticio clave para entender la tradición nacional en *Crítica y ficción*.

6.3.3. Borges/Marechal: dos miradas antitéticas sobre la patria y el gaucho

En numerosos estudios, Blanco ha examinado la invención de la patria en la producción de Borges y Marechal. En 2013, publica «La invención de la nación en los primeros poemarios de Borges» (*Variaciones Borges*, 35) donde desmiente las dos épocas que se han atribuido a la producción borgiana: la criollista, primero, la metafísica, después. Trazando una línea sin solución de continuidad, la autora considera que, desde el principio, Borges emplea procedimientos antirrealistas que forman la base de su corpus posterior. Serían estrategias de desarticular tanto el lenguaje como el concepto de nación simultáneamente²⁹:

En efecto, en esta primera etapa –y quizás durante toda su producción– su apuesta de cambio se concentra en su concepción lingüística como modo de configurar al mundo y, me parece, uno de sus gestos más radicales puede leerse precisamente en este punto: el de enfatizar que es un modo entre otros posibles, así como la nación es un modo de ordenar el espacio, tan caprichoso como el acto de nombrar. Por eso vuelvo a subrayar la inutilidad de leer críticamente dos etapas en la producción del autor, pensando en el vasto sector de la crítica que alude a una etapa de juventud y otra de madurez (2013: 159).

²⁸ Marechal y Borges se halagaron mutuamente los poemarios publicados durante su gesta martinfierrista. Nos referimos a la ya mencionada reseña que el segundo hace de *Días como flechas* y aquella que publicara Marechal sobre *Luna de enfrente* (*Martín Fierro*, 26, 1925). Cabe mencionar que, pasados varios años, Marechal continúa valorando los primeros poemarios borgianos, como se observa en su comentario sobre *Fervor de Buenos Aires* en «La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial» (1950).

²⁹ Blanco: «Uno de los principales objetivos de los primeros poemarios de Borges consiste, entonces, en crear una mitología que alimente esa empatía colectiva que damos en llamar patria. “Quiero que ante esta flor y esa palabra / nos reconozcamos iguales / como ante una común música patria”, reza la voz de “Caña de ámbar”. Así, la patria es un sueño que se imagina y que permite reconocernos como parte de ese sueño al mismo tiempo» (2013: 157).

Frente a la descomposición borgiana de la nación y el lenguaje, Blanco nos presenta la óptica opuesta de Marechal en «La invención de la Nación y el pueblo en *Adán Buenosayres*» (2015). En definitiva, la autora escoge dos modos simétricamente opuestos de mitificación del espacio, el nacionalismo marecheliano frente a la primera poética borgiana que literaturiza el arrabal y lo emplea como sinécdoque de la patria³⁰. Según Blanco, los primeros poemarios de ambos escritores compartirían el afán de tomar referencias de espacios reales filtrados por la vía de la imaginación (2015: 38). Pero, a diferencia de la producción posterior de Borges, *Adán* mantiene esa intención al colocar la imaginación mítica por encima de la historia nacional:

¿Qué ocurre respecto de la nación? Desde el programa marechaliano, solo adquirirá entidad en cuanto se la dote de mitos y leyendas, programa del que la propia novela emana. Se trata del ideario vanguardista compartido desde la juventud con Borges (2017b: [s.p.]).

Consideramos oportuno contrastar las antitéticas acepciones de «patria», «espacio mítico» (Buenos Aires, la pampa y las orillas) e «historia nacional» (el rosismo, sobre todo) que poseen los dos escritores, a través de sus lecturas del poema *Martín Fierro*³¹. A diferencia de Blanco, sí concebimos un cambio en las ideas estéticas y políticas de ambos durante la Época Infame, período de bisagra ideológica en el campo intelectual del país. Para evidenciarlo, partiremos de los textos escritos durante dicha década, sus interpretaciones de *Martín Fierro*, sus visiones sobre el espacio –Buenos Aires y la pampa–, y los cambios operados en su ficción, incluido *Adán Buenosayres*. Veremos cómo las posturas diametralmente opuestas de Borges y Marechal ponen al descubierto la indisoluble relación identidad/espacio. Ensalzar la pampa y lo criollo frente a la ciudad implica reconocer una tradición decimonónica que muchos intelectuales eludían al afirmar que Argentina carece de cultura. En cambio, ignorar dicha tradición a favor de la reivindicación de la ciudad conlleva consagrar los valores de la modernidad y el progreso. Durante los años veinte, Borges mira hacia el pasado con una nostalgia de quien ha perdido una historia, mientras que Marechal reclama olvidar el gaucho y ocuparse del presente. En la siguiente década, Borges comienza a clausurar el criollismo a partir del

³⁰ Blanco: «En este proceso de decir los espacios simbólicamente, esta poética no canta la patria como conjunto, sino que recorta algunos fragmentos, aquellos que tienen que ver con la experiencia personal del sujeto, con el recuerdo, ponderando siempre la acción de vocación y proyección a un futuro imaginario, tan imaginario como el pasado que se les otorga. El espacio recortado por antonomasia es el arrabal» (2013: 157).

³¹ Además de las hipótesis de Blanco, partimos del estudio de Navascués «Cartografías míticas: Borges y Marechal» (2011), donde el crítico compara el modo de invención de un espacio mítico de ambos escritores.

cuento «Hombre de la esquina rosada», y la pampa adquiere en sus textos un carácter trasnacional, frente a la imagen que Marechal proyecta en *Cinco poemas australes*, donde se sirve del sur como esencia nacional³².

Durante los años veinte, Borges ya inicia su lectura de *Martín Fierro* en paralelo a la desmitificación de la ciudad; en «Después de las imágenes» (*Proa*, 1924), escribe: «Buenos Aires no ha recabado aún su inmortalización poética (...). En Buenos Aires no ha sucedido nada aún y no acredita su grandeza ni un símbolo, ni una asombrosa fábula, ni siquiera un destino individual equiparable a *Martín Fierro*³³» (1924: 23). También en *Proa*, Borges contrasta la ciudad a la periferia y el campo, debido a su carácter legendario en «La pampa y el suburbio son dioses»: «[La pampa y el suburbio] ya tienen su leyenda y quisiera escribirlos con mayúsculas para señalar mejor su carácter de cosas arquetípicas, de cosas no sujetas a las contingencias del tiempo» (1925b: 14). Frente a dichos espacios, la tendencia extranjerizante de la ciudad porteña la despoja de todo intento de establecer una tradición («Queja de todo criollo», *Inquisiciones*): «Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria» (2012c: 126). Tal sería la razón por la cual el autor asume la función de colmar la capital de historias legendarias en «El tamaño de mi esperanza»³⁴ (1926):

No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por estas calles. Ya Buenos Aires es un país y hay que encontrarle la poesía y la mística y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen (...) Ese es el tamaño de mi esperanza (2012a: 15-16).

En su intento de otorgarle una tradición a la ciudad, Borges pone en práctica la línea criollista de sus primeros poemarios y, en «Queja de todo criollo», lamenta la pérdida de tales valores a favor de la modernidad:

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil

³² En dicho poemario, Marechal hace uso del jinete, el caballo y Maipú como representativos de la identidad argentina. Para un análisis detallado del poemario, ver el capítulo «Poemas australes: el Sur como esencia de la nación católica» en *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal* (2016) de López Sáiz.

³³ A pesar de tal tajante afirmación, Borges rescata dos intentos de fabulación de la ciudad: «Uno, el poema que entrelazan los tangos (...), otro, el genial y soslayado *Recienvenido* de Macedonio Fernández» (1924: 23).

³⁴ No resulta baladí que el texto mencionado esté explícitamente dirigido a los argentinos, pues se inicia con la siguiente declaración de intenciones: «A los criollos les quiero hablar». Borges cambia su actitud y el destinatario de su producción cuando deja atrás su etapa nacionalista, al apelar a un lector universal por sus temas y lenguaje. Frente a él, Marechal hace el movimiento contrario en consonancia con su nacionalismo al dirigirse a un lector porteño en el *Adán*, como ya se ha mencionado.

ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y *progreso* (2012c: 126).

Frente a él, Marechal alaba las grandezas de la modernidad en sus textos de vanguardia –«Breve ensayo sobre el ómnibus» (28, 1925) o el poema «A una cafetera Renault» (21, 1925)–, y aconseja dejar de lado la gauchesca. Tras la clausura de *Martín Fierro*, Marechal y Borges fundan, junto a Francisco Luis Bernárdez, la revista *Libra* (1930), último proyecto juntos, del cual Borges reniega luego en «Cómo conocí a Alfonso Reyes» (1973): «Reyes fundó una revista, la revista se titulaba *Libra*. (...) en esa revista colaboraban amigos míos nacionalistas. Yo nunca he sido nacionalista (...). Yo le expliqué a Reyes que (...) yo no quería publicar con aquellos otros». A pesar de su corta duración –únicamente consta de un número–, *Libra* cobra importancia como transición entre la vanguardia y la nueva época de los años treinta. Su carácter nacionalista y la ausencia del sentido lúdico que sí poseía *Martín Fierro* ponen al descubierto que se abre una nueva etapa entre la intelectualidad argentina.

El nacionalismo y el criollismo persisten en Borges hasta 1930 aproximadamente. El criollismo se proyecta, sobre todo, en el ensayo *Evaristo Carriego*, poeta a quien halaga por haber inaugurado el espacio orillero. El nacionalismo se manifiesta directamente al prologar *El paso de los libres* de Arturo Jauretche³⁵, también de 1930. Sin embargo, este año marca un cambio en su perspectiva respecto al nacionalismo y concretamente a su acercamiento al irygoyenismo anterior; sirva como ejemplo sus declaraciones en una carta a Alfonso Reyes (30/09/1929), tras el golpe de Estado de Uriburu:

La revolución (o cuartelazo con apoyo del público) (...) es una victoria del buen sentido sobre la ineptia, sobre la frecuente deshonestidad y la ofuscación, pero todas esas malas cosas vencidas correspondían a una mitología, a un cariño, a una felicidad –a la imagen estafalaria del Dotor –conspirador y tácito en la misma Casa Rosada. Buenos Aires ahora ha tenido que repudiar su mitología. (...) Sacrificar el mito a la lucidez (2010: 237).

La desmitificación del presidente derrocado es evidente, pero cabe aclarar que Borges no apoyó tampoco a Uriburu, como revela a continuación: «antes (repito)

³⁵*El paso de los libres* es, según Sarlo, un criollismo político o versión estética del nacionalismo populista emergente en los treinta. Es, a su vez, una resistencia a la cultura urbana, sobre todo, el tango; pero, en cuestiones políticas, consiste en una alternativa a la izquierda intelectual: «Estamos frente a la definitiva politización del criollismo de los veinte que la difusión de FORJA (...) consolida en la segunda mitad de los años treinta» (1988: 212).

poseíamos idiotez (...); ahora tenemos independencia con ley marcial, una prensa adulona, (...) y la ficción de que el régimen tilingo anterior era cruel y tiránico» (2010: 238). Pero, si existe un texto bisagra que pone al descubierto un quiebre ideológico de su pensamiento político, tal sería «Nuestras imposibilidades» (*Sur*, 4, 1931). Allí, se lamenta de la marginación del extranjero:

Eso, para el pueblo, es el extranjero: un sujeto imperdonable, equivocado y bastante irreal. (...) esa mortal y cómoda negligencia de lo inargentino del mundo comporta una infastuosa valoración del lugar ocupado entre las naciones por nuestra patria (1931: 132-133).

A partir de aquí se observa una apertura del escritor hacia lo foráneo que irá *in crescendo* en un viraje de sus textos hacia el espacio de la ciudad frente a la pampa, en una visión paródica del criollismo³⁶, y en su traslado al terreno de la narrativa con la publicación de *Historia universal de la infamia* (1935). Durante la Época Infame, Borges publica tres ensayos relevantes para el asunto que nos ocupa: «La Vuelta de *Martín Fierro*» (1935), «Los escritores argentinos y Buenos Aires» y «Las “nuevas generaciones” literarias», ambos de 1937. En este último, el autor desestima las supuestas «novedades» martinfierristas y vindica, en cambio, la figura de Lugones, cuya poesía ya puede halagar tras la distancia temporal que lo separa de la revista. En el segundo, engrandece a Buenos Aires en detrimento de la pampa, mensaje totalmente opuesto al que había proyectado anteriormente:

Argüir que la poesía se da mejor en la campaña que en la ciudad es un mero resabio del prejuicio fatigado y sentimental que ha producido obras tan falsas (...). Nuestra literatura gaucha siempre se elaboró en Buenos Aires. (...) desde Estanislao del Campo a Eduardo Gutiérrez, desde el autor de *El gaucha Martín Fierro* al *Don Segundo* (2016d: 84).

Afirmar que la gauchesca se ha desarrollado en la ciudad implica señalar sus fuentes cultas, frente al carácter popular que le otorgaba la Generación del Centenario, una desmitificación que Martínez Estrada también esgrime en *Muerte y resurrección de Martín Fierro*³⁷. No es casualidad que, en una carta inédita a Victoria Ocampo, le

³⁶ En el prólogo a *Luna de enfrente* (1969) reconoce el error de haber empleado términos criollistas para manifestar su argentinidad: en sus primeros poemarios: «...quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: “madrejón”, “espadaña”, “estaca pampa”» (2005: 55).

³⁷ En *El «Martín Fierro»* Borges insiste en que es allí reside la autenticidad de la gauchesca: «Cabe suponer que dos hechos fueron necesarios para la formación de la poesía gauchesca. Uno, el estilo vital de los

comente: «El *Martín Fierro* me conmueve pero a la manera de los estilos o de las milongas: me gustan pero no pierdo la conciencia de estar en un mundo playo»³⁸. La desmitificación de la gauchesca como género artificioso no es, en realidad, una reflexión genérica, sino que subyace la idea política antipatriota a que ya aludimos: si el género nacionalista por excelencia es artificioso, la nación también lo es. Así, escribe en «El escritor argentino y la tradición»: «la poesía gauchesca (...) es un género tan artificial como cualquier otro» (1987: 153), para luego acusar a los nacionalistas de limitar su poesía a unos «pobres temas locales» (1987: 158). Tal es la postura que mantiene en su producción posterior pero es durante el peronismo cuando dedica gran parte de su obra literaria y ensayística al género gauchesco³⁹. Finalmente, cobra especial relevancia «La Vuelta de *Martín Fierro*» (1935), primera muestra de su desmitificación del poema:

Algún panegirista⁴⁰, devoto de la mera multiplicación, ha querido que la biografía de ese gaucho fuera la de todos los gauchos y ha pretendido comprimir en ese cuchillero individual de 1870 el proceso complejo de nuestra historia (...). Creo también que la historia argentina no puede cifrarse en la figura de un gaucho cuchillero de 1800 y pico⁴¹ (2016a: 462).

Frente a su perspectiva, intelectuales nacionalistas como Carlos Astrada, o los propios comunistas, apuntan al origen popular como argumento para su consagración en la tradición nacional⁴², incluido Marechal. El autor de *Adán* se aleja de la estética vanguardista anterior y publica poemas de corte más clásico en *Sur y Sol y luna*. 1936 es un año especialmente significativo en el recorrido que nos ocupa y en la comparación de las dos perspectivas opuestas que queremos destacar, pues Borges y Marechal participan en el mismo homenaje del IV centenario de la fundación de Buenos Aires. El primero se retracta de su hipótesis acerca de que la ciudad carezca de historia:

gauchos; otro, la existencia de los hombres de la ciudad que se compenetraron con él y cuyo lenguaje habitual no era demasiado distinto» (2008: 13).

³⁸ La carta, hallada en el archivo Houghton (Harvard University), no tiene fecha exacta pero se ha calculado, al catalogarla, que sería escrita durante los años treinta.

³⁹ Sirva de ejemplo ilustrativo la gran cantidad de artículos y conferencias dictadas sobre el tema entre 1949 y 1955, recogidas en el Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges por el grupo de investigación «Escritura e invención», dirigido por Mariela Blanco.

⁴⁰ De tales panegiristas se burla Borges años más tarde desde las páginas de *Sur* –en «Sobre los clásicos», 1941–: «*Martín Fierro* (...) nos propone un orbe limitadísimo, el orbe rudimental de los gauchos. Sus glosadores son apenas (lo temo) una especie más pobre de cervantistas: devotos de refranes, de coplas, de barbarismos ínfimos, de mediocres enigmas topográficos» (1941: 11).

⁴¹ Aunque sí reconoce el valor del poema en la personalidad del protagonista: «Creo que el mérito mayor de *Martín Fierro* es la realidad del personaje. (...) Esa ambigüedad por la cual unos lo ven bueno y otros, malo, corresponde a la realidad» (*Ibid.*).

⁴² Un ejemplo es *Crítica y Pico. Plana de Hernández* (1945) donde Villanueva aborda la gauchesca desde un punto de vista folclórico y comunista.

Yo afirmo que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. (...) Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada y sí en La Pampa y Triunvirato. (...) El tiempo es de más impudente circulación en esta república⁴³ (1936: 530).

Pero también añade Borges que Buenos Aires crea «el doble mito de la pampa y del gaucho» (1936: 526). Por primera vez, el argentino destaca el matiz mitificante de ambos conceptos, pero en el mismo artículo también desmiente el carácter poético de la capital que él mismo le había otorgado en «Fundación mítica de Buenos Aires»:

Hacia 1926 un descendiente (...) de aquel Alonso de Cabrera que acompañó a Mendoza, trató de imaginar por escrito la primera fundación (...). Sin embargo, Buenos Aires tuvo principio. A pesar de ese juicio alejandrino y sentimental, celebramos ahora un centenario –el cuarto– de la primera fundación de la patria (1936: 518-519).

Borges se retracta de los últimos versos del poema («A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires / la juzgo tan eterna como el agua y el aire») dejando de lado la visión poética de su texto sentimental para elogiarla de modo más realista. El centro de la capital argentina cobra protagonismo cuando reduce a toda la Argentina en el centro de Plaza de Mayo (1936: 522). El interés borgiano hacia la ciudad y el alejamiento del primer criollismo dan como resultado un tratamiento de Buenos Aires cada vez más universalista, hasta el punto de equipararla a otras ciudades del mundo en su narrativa posterior –por ejemplo, en «La muerte y la brújula» (*Sur*, 1942)-. Una Buenos Aires cosmopolita como metonimia del país representa la identidad argentina que admite al extranjero como parte de la misma: «Porque en [Buenos Aires] (...) los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo que no es ninguno de nosotros aun y que precedimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza» (1936: 530). Pero, además, la intervención de Borges proyecta otro cambio esencial del escritor respecto a su pensamiento anterior en consonancia a la revisión de la historia propia de la Época Infame: el período rosista que, por esos años, comienza a ser reivindicado por los nacionalistas:

⁴³ En el prólogo a *Cuaderno de San Martín* (1969), Borges pone en evidencia la artificiosidad de «Fundación mítica de Buenos Aires» y desmitifica la imagen de eternidad de la capital: «Esta composición es fundamentalmente falsa. Edimburgo o York o Santiago de Compostela pueden mentir eternidad; no así Buenos Aires, que hemos visto brotar de un modo esporádico entre los huecos y los callejones de tierra».

Esa charra época [de Rosas] nos fascina. Lo diré con otras palabras: hemos sacrificado la decencia al color local. O, si se quiere, la estética ha primado sobre la ética. Sé que me acusarán de reeditar la leyenda unitaria (...). Por otra parte, un azar burlón ha querido que esa misma leyenda que movilizó tantos ejércitos contra Rosas (...) cuide ahora su imagen y le suministre el interesante fulgor de un prestigio satánico. El don Juan Manuel según Mármol y según Sarmiento es el que preocupa, no el desvanecido general Rosas (Borges, 1936: 523-524).

El razonamiento borgiano se invierte ya que, en «El tamaño de mi esperanza», había escrito: «Nuestro mayor varón sigue siendo Don Juan Manuel: gran ejemplar de la fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual» (2008: 14-15). Y, en el prólogo a *Luna de enfrente*, había puesto en paralelo la figura de Rosas a la de Evaristo Carriego⁴⁴. Y, como era de esperar, aprovecha Borges la ocasión para derribar el carácter popular de *Martín Fierro* al señalar su origen urbano: «Yo tengo para mí que el gaucho [...] es uno de los mitos esenciales de Buenos Aires. No me propongo derribar ese mito tan firme. (...) Otro propósito me llama: el de indicar (...) lo paradójico y lo conmovedor de ese culto» (1936: 524). Añade el escritor que el *pathos* de la gauchesca es únicamente porteño, no nacional: «Hombres de la ciudad lo imaginaron, de la incomprensible ciudad que el gaucho aborrece» (1936: 526).

El título de la conferencia de Marechal, en el homenaje, entronca con el ideograma de los dos modos de democracia porque la expresión «Fundación espiritual de Buenos Aires» se aleja de la noción materialista e iluminista de nación moderna mediante el término «espiritual», palabra que conecta interdiscursivamente a la noción de «democracia espiritual» del nacionalcatolicismo argentino⁴⁵. La propuesta de Marechal dista de la borgiana, pues comienza apuntando el rasgo negativo de 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» (1998a: 105). Marechal ahora desconfía de la velocidad de la capital invadida por la

⁴⁴ Borges: «Pero otra sombra, más poderosa de eternidad que la suya, gravita sobre el barrio: la de don Juan Manuel. Quiero justificar el título por si acaso: *Luna de Enfrente*. La luna (la luna que camina con claridad, la antenoche de Fray Luis de León) es ya un emblema de poesía. El enfrente no la deprime, pero la urbaniza, la chista, la vuelve luna aporteñada, de todos» (1925: 182).

⁴⁵ Posteriormente, el discurso peronista se sirve con frecuencia el término «espiritual» para hacer referencia al concepto comunitario de Pueblo: «Al aludir con “realidad espiritual” a una comunidad de cultura (...) [el peronismo] se aproxima en sustancia a posiciones de la filosofía política más orgánicas y esencialistas, tomando clara distancia de aquellas otras convencionalistas, más propias de la modernidad iluminista, que cimientan a la Nación en elementos mayoritariamente formales e institucionales» (González Táboas, 2014: 67).

modernización y aboga por una ciudad espiritual, esto es, aquella que conviene «a los principios eternos, creadores y conservadores del universo y a sus operaciones misteriosas» (1998a: 107). Buenos Aires es aún una urbe en potencia a la espera de su configuración espiritual:

En nuestro amor de Buenos Aires predomina (...) una rara inquietud paternal como si todavía y, en cierto modo, fuéramos los constructores de la ciudad que crece a nuestro lado, como si la infancia de la ciudad se prolongase más allá de nuestra muerte (...); y por eso la contemplamos como se contempla a un niño, vale decir, en enigma, en recelo y en esperanza (1998a: 106).

Tal es la misión del escritor argentino que Marechal ya indicara en 1926 en «*A rienda suelta*, de Last Reason»: «Es muy difícil sorprender un solo aspecto en ciudades tan complejas como Buenos Aires. Novelistas “serios” han fracasado en este propósito creyendo que, para conseguirlo, bastaba tomar un té con leche en la calle Pedro de Mendoza» (1998e: 415). El escritor matiza la imagen literaria de Buenos Aires no debe establecerse mediante superficialidades localistas. También durante la polémica del meridiano, había aludido al carácter universal de la ciudad y su estado de espera por adquirir una cultura propia:

Cualquier latido del mundo nos parece natural y asequible puesto que Buenos Aires es un puñado de mundo. (...) Hemos descubierto de este modo que ninguna atmósfera vital (...) se aviene con nosotros y que nuestro ser puede nutrirse únicamente del movimiento *universal*⁴⁶ (...). Todo esto lo hacemos, Dios no lo ignora, para que se cumpla esa sonrisa del mundo, esa gran esperanza que se llama Buenos Aires (1927c: 10).

Iniciada la década de los cuarenta, continúa la inestabilidad del panorama político nacional que culmina, como es sabido, en la revolución de 1943, primer triunfo del peronismo en la historia del país⁴⁷. Mientras que Marechal celebra dicha victoria en «Proyecciones culturales del momento argentino», Borges lo concibe como un momento

⁴⁶ Conviene detenerse en el uso del término «universal», pues ese calificativo ha servido para canonizar la obra de Marechal a partir de los setenta. Tras la afirmación de que Buenos Aires es universal debe entenderse, entre líneas, que la tradición que le corresponde debe ser también universal. Resulta lógico que, durante los años veinte, se utilice esa categoría entre escritores de vanguardia debido al interés de adquirir un carácter cosmopolita por parte del martinferismo. Como veremos, Marechal insistirá en la universalidad de su obra para escapar del encasillamiento que el nacionalismo le impondrá posteriormente. Volveremos a esta cuestión.

⁴⁷ Como explica Fermín Chávez, hasta 1943 había en la Argentina un divorcio entre la clase intelectual y la masa: «Los acontecimientos de 1943 y de 1945 conmovieron (...) los cimientos de nuestra república. (...) el peronismo era, en gran medida, la realidad que se levantaba contra las formas racionalizadas que se habían impuesto desde arriba» (1965: 182-183).

de barbarie en el devenir de la historia. Cuando escribe el prólogo a *Recuerdos de provincia* en 1943, Borges no busca reivindicar a Sarmiento, sino partir de su obra para leer el presente: «La peligrosa realidad que describe Sarmiento era, entonces, lejana e inconcebible; ahora es contemporánea. (...) La sola diferencia es que la barbarie, antes impremeditada, instintiva, ahora es aplicada y consciente» (2016e: 183). Dicho prefacio contiene, asimismo, un ataque directo al caudillo, no como figura del pasado, sino como personalidad recuperada en su presente: «Rosas (...) exageró su afinidad con los rústicos, afectación que sigue embaucando al presente y que transforma a ese enigmático hacendado-burócrata en un montonero arriesgado a lo Pancho Ramírez o a lo Quiroga» (*Ibid.*). Las críticas contra el populismo de todo líder de masas son contemporáneas al tiempo en que se publica el prólogo y aluden directamente al futuro presidente, el general Perón⁴⁸.

Comenzamos este capítulo señalando la recuperación de la gauchesca en el campo literario durante el peronismo, proceso del cual no escapan ni Marechal ni Borges. Este último publica «El *Martín Fierro*», ensayo que inaugura un nuevo estilo de crítica del poema gauchesco: «Las futuras generaciones hablarán de Cruz o del Picardía de Martínez Estrada» (2008: 97). No es que Borges niegue la canonización del poema, pero desaprueba las causas que llevan a la generación del Centenario a mitificarlo por su carácter épico. Para Borges, la épica no es un género superior a otros (2008: 101), y *Martín Fierro* solo puede ser considerado una epopeya en relación con:

...la clase de agrado que nos da; ese agrado, en efecto, es más parecido al de la *Odisea* o al de las sagas que al de una estrofa del Verlaine o de Enrique Banchs. En tal sentido, es razonable firmar que el *Martín Fierro* es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuinas (2008: 101).

Si Lugones lo califica de «epopeya», sigue Borges, lo hace con el fin de justificar sus ideas nacionalistas y la supuesta herencia grecolatina de los argentinos (Borges, 2008: 93). Esta última aclaración sirve a Borges para apuntar la incongruencia del discurso arielista de toda retórica nacionalista y, concretamente, del peronismo, doctrina que justifica la unidad e identidad argentina mediante sus raíces judeo-cristianas y grecolatinas. Así lo explica Marechal en «Proyecciones culturales del momento

⁴⁸ Con respecto a la revolución de 1943, Borges escribe su famoso «Poema conjetural» comparando los tiempos bárbaros del año 1829 con el presente (García Morales, 2000: 36). En «Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*», García Morales lleva a cabo un análisis pormenorizado de los textos de Borges vinculados a la gauchesca así como a su crítica al caudillismo y al populismo, indagando sobre todo en extos de los cuarenta.

argentino»: «nuestro pueblo (...) [posee] relaciones de linaje con la gran tradición grecolatina e hispana» (1947: 133). Según Borges, convendría más a *Martín Fierro* el calificativo de «novela» entendiendo que toda epopeya es preforma de la novelística: «...esta definición es la única que puede transmitir puntualmente el orden de placer que nos da» (2008: 101). Pero esa caracterización genérica no es inocente y responde a las dos líneas críticas de relectura de *Martín Fierro* y que Borges define como una visión de colectividad (propuesta de Lugones) frente a individualismo (sugerencia de Calixto Oyuela) ¿Cómo resolver la polémica? El escritor aclara que tras el debate se esconde otra problemática: «se confunde la virtud estética del poema con la virtud moral del protagonista y se quiere que aquella dependa de esta» (Borges, 2008: 100). En otras palabras, se juzga el texto según el actuar de *Martín Fierro*. Si el protagonista no es un héroe clásico, pues posee defectos y virtudes casi en la misma medida, estaríamos ante una novela, género cuyos personajes carecen de la perfección del héroe mítico. Pero hay más; si *Martín Fierro* es la experiencia vital de un gaucho individual carente de rasgos arquetípicos⁴⁹, entonces no es un poema popular ni debe ocupar el puesto de libro nacional.

6.3.4. *Martín Fierro* y *Adán Buenosayres*, el destino del devenir nacional

La dicotomía Lugones/Oyuela propuesta por Borges resulta eficiente para analizar la lectura marechaliana sobre *Martín Fierro* que, a su vez, permite profundizar en nuestro análisis de *Adán*. El propósito de Marechal en «Simbolismos *del Martín Fierro*» es descifrar y traducir el mensaje de José Hernández, a quien califica de «postergado» -con este adjetivo, el escritor se sitúa implícitamente en el mismo plano de igualdad pues recordemos que él se autocalificaba de «poeta depuesto»-. Marechal inicia su ensayo aludiendo a las nuevas interpretaciones del poema «a la luz de una “conciencia histórica” que se nos viene aclarando a los argentinos desde hace varios lustros» (1972a: 2). El escritor hace referencia, probablemente, al revisionismo histórico iniciado en los años treinta y que abarcó también a la cultura y a la literatura decimonónica, dando lugar a una lectura nacionalista de *Martín Fierro* como «...paradigma de una raza o un pueblo, en la manifestación de sus potencias íntimas, en la imagen de su destino histórico» (1972a: 2).

⁴⁹ A través del personaje de Cruz, Borges expone la misma tesis de su ensayo «Nuestro pobre individualismo», esto es, que el argentino no es nacionalista por naturaleza: «Su decisión [la de Cruz] se debe a que en estas tierras el individuo nunca se sintió identificado con el Estado» (2008: 55).

Desde el comienzo, Marechal nos da la clave para que reconozcamos su posición en el debate y se coloca, como era de esperar, en la línea de Lugones. Sin mencionar nombres explícitamente, afirma que *Martín Fierro* no fue plenamente entendido por sus contemporáneos ni puede ser aprehendido si no se lo concibe como referente del destino nacional. Es significativo que dicha reflexión pueda ser aplicada, en su totalidad, a *Adán Buenosayres*, tanto por el rechazo inicial como por el trasfondo nacionalista que comparten ambas obras. *Martín Fierro*, dice el escritor, posee un mensaje cifrado lanzado al futuro y dirigido a la conciencia nacional: «...es un mensaje de alarma, un grito de alerta, (...) nacido *espontáneamente* del ser nacional»⁵⁰ (*Ibid.*).

La Argentina, sigue Marechal, se encuentra enajenada desde sus orígenes por la invasión cosmopolita –no necesariamente inmigratoria, aclara–. Es esa la «pena extraordinaria» de que se aqueja *Martín Fierro* en el cuarto verso de su canto. Mientras esto ocurre, los intelectuales «se divierten cantando» (v. 64); *Martín Fierro* no logra adaptarse a su país enajenado, se aísla en el desierto, es expulsado, transformándose en espectador del drama de la patria: «el ente nacional es un atormentado espectador de sí mismo, de su enajenación y de su ausencia» (*Ibid.*). Pero también, añade, el desierto representa una penitencia, en un sentido religioso, el proceso de purificación de la pena. Su vuelta sería entonces el rescate y la restauración nacional, y Vizcacha, bajo esta interpretación, representa esa sociedad que se ha dejado llevar por su enajenación materialista. ¿Logra Fierro su cometido? Ciertamente no; de ahí el mensaje que Hernández lanza a los futuros argentinos: establecer una ética del ser nacional. Llevar a cabo esta empresa es la promesa que Fierro y sus hijos se harían antes de separarse al final de la segunda parte, según la interpretación que Marechal hace de la omisión de Hernández:

Después a los cuatro vientos
los cuatro se dirigieron;
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir;
mas no la puedo decir
pues secreto prometieron
(vv. 1175-1180) (cursiva nuestra).

⁵⁰ Subrayamos el término pues su connotación es evidente: el autor se adscribe a la concepción romántica del poema como creación popular.

Los cuatro vientos, continúa Marechal, son los cuatro puntos cardinales de la patria, pues los personajes se distribuyen por toda la nación para realizar su tarea. Parte de su deber se vincula al trabajo, como se observa en el verso «El fuego pa' calentar / debe ir siempre desde abajo», «porque el *humus* de abajo siempre conserva la simiente de lo que se intenta negar con la superficie» (Marechal, 1972a: 2)⁵¹. El trabajo va unido, según el escritor, a la ontología de la raza, cuya raíz se encuentra hundida en sus «puras esencias tradicionales»; la conclusión del autor sería por tanto: «El *Martín Fierro* es, como las epopeyas clásicas, el canto de gesta de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico» (1972a: 2). La pervivencia de la perspectiva lugoniana es evidente: creado en el seno del pueblo, el poema es épico en tanto su protagonista no es un gaucho individual sino el símbolo del devenir colectivo de la nación⁵². La patria es un espacio utópico, un dolor que «aún no sabe su nombre»⁵³ y cuyo deber es sustentar una tradición al Pueblo para que encuentre su unidad e identidad.

Tal es el mensaje que lanzaría el poema de Hernández, según la lectura de Marechal quien, desde nuestro punto de vista, no se limita a transmitir sino también a poner en práctica en su producción literaria y ensayística. Dicha conclusión no deriva de una mera interpretación arbitraria ni pretende ser una lectura de su intención autoral. Por el contrario, la visión de Marechal del ensayo es un modo de acceder a algunas consideraciones que de *Martín Fierro* hiciera la intelectualidad nacionalista; en otras palabras, lo consideramos una suerte de manifiesto de una interdiscursividad general fruto de esas continuas lecturas nacionalistas del poema durante la primera mitad del siglo XX. Porque defender *Martín Fierro* a partir de los años cuarenta implica necesariamente connotaciones nacionalistas vinculadas al peronismo. El ensayo de Marechal no es más que un reflejo de ese proceso –así como las críticas de Borges proyectan la perspectiva contraria–. El mensaje lanzado a lo futuro, según la lectura de Marechal, es la labor que debe asumir el pueblo argentino conducido por los intelectuales, una misión que Perón les asigna a aquellos afines a su doctrina⁵⁴. Por ello, Astrada apela a recuperar la

⁵¹ Recordemos que el peronismo emplea la figura del gaucho para asimilarla al obrero como figura central del pueblo argentino y víctima de la oligarquía liberal.

⁵² Marechal sigue la interpretación de Astrada, quien afirma que *Martín Fierro* «...logra su expresión máxima y esencial en documentar el *Epos* de la argentinidad, [y] nos ha dado una cosmovisión épico-telúrica y también política» (2006: 91-92).

⁵³ Verso 17 del poema «Descubrimiento de la patria» (Marechal, *Largo día de cólera*).

⁵⁴ En *Perón conversa con los escritores argentinos* (1947) el político apela a los intelectuales para designarles su papel de ilustrar a la masa: «la función del escritor es percibir el medio, pasarlo por el tamiz de la exquisitez de su propio criterio y lanzarlo después con formas floridas, orientadas siempre hacia una

fisonomía propia de la ontología nacional pues el argentino, «al asimilarse externamente los productos de la cultura europea, hizo de estos meros “habitáculos” que lo alejan de su “destino pampeano”» (2006: 91-92). Así lo expone Marechal en «Proyecciones culturales del momento argentino»:

Obra de gobierno es pues recobrar esos valores más olvidados que perdidos y devolverles (...) la vigencia popular que un día tuvieron (...). Rescatar del olvido las tradiciones nacionales y estudiarlas. Devolverlas al pueblo revitalizadas, darles una nueva vigencia (1947: 136).

Tales propósitos se proyectan en el título de la revista *Argentina en marcha*, pues se considera que el país está aún en medio de ese proceso de formación hasta alcanzar la denominada «hora de los pueblos»⁵⁵, es decir, el momento en que la patria sea una realidad y no mera utopía. Pero, de momento, la nación es un objetivo a alcanzar, como explica Homero Guglielmini: «La historia es vivida como futuro virtual más que como pasado concluido» (1947: 431); consiste pues en un estado de transición:

Se trata de la comprensión de un objeto espiritual dentro del cual nosotros mismos estamos inmersos (...), el propósito de conocimiento de la patria no significa un mero gesto teórico, sino a la vez un acto de voluntad, de autoafirmación (...). Este tránsito no lo vemos claramente desde aquí y desde ahora acaso porque nosotros mismos estamos implicados en el movimiento (1947: 426).

No sorprende entonces la tónica mítica y el carácter utópico que Marechal le imprime a *Adán Buenosayres*; así leída, la novela se concibe como una alegoría de la historia nacional, en consonancia con su interpretación de *Martín Fierro*. Por ello, hemos considerado que *Adán Buenosayres* es una novela «refundacional» leída como «alegoría nacional» (*national allegories*) según la definición de Fredric Jameson para calificar aquellos textos donde «...the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society» (1986: 69). Como explica Compagnon, la alegoría es un género que depende y cobra sentido únicamente a partir de su recepción, al margen de las intenciones de su autor, pues carece de rasgos

educación superior del pueblo argentino. Si los hombres que escriben no realizan esa función, no están cumpliendo con su deber» (1947b: 17), y ejemplifica esa obligación con versos del *Martín Fierro*: «En estas actividades, la política no cuenta sino que cuentan los hombres que tengan ideas, los cuales desgraciadamente no abundan, y hay que buscarlos para ubicarlos en su verdadera capacidad. Dice muy bien *Martín Fierro*: “No todos son domadores /. Muchos son frangolladores”» (1947b: 23).

⁵⁵ Así se denomina otro ensayo de Perón publicado en 1957.

genéricos intrínsecos. El crítico lo define como método de interpretación de un texto fuera de su contexto original:

La norma de la interpretación alegórica (...) es (...) el *decorum*, la conveniencia actual. La alegoría es una interpretación anacrónica del pasado, una lectura de lo antiguo siguiendo el modelo de lo nuevo. (...) sustituye la intención antigua por la de los lectores (Compagnon, 2015: 64).

Si *Martín Fierro* deviene alegoría a partir de la lectura de Marechal, también su novela adquiere ese carácter por interpretaciones que entendieron *Adán Buenosayres* desde la óptica nacionalista –no nos referimos, necesariamente, a una visión positiva, como sería el caso de Graciela Maturo, también a la lectura de sus primeros detractores que, por ese sesgo nacionalista, desdeñaron el texto–.

En suma, la distancia entre Marechal y Borges pone al descubierto dos evoluciones diametralmente opuestas en varios aspectos. Si durante la vanguardia, el segundo se acerca al nacionalismo y al criollismo, la *Época Infame* aleja a Borges de ambos; ya no diviniza la pampa, los suburbios, ni al gaucho ni al compadrito, y el inmigrante y Buenos Aires forman parte integral tanto de la identidad argentina como de su obra. Se aleja completamente del nacionalismo tanto en estética como en ideología, como demuestra en el ensayo *El «Martín Fierro»*⁵⁶. Pero, además, Borges ficcionaliza ideas antinacionalistas en sus cuentos, mediante la paradoja, y las nociones de destino y contingencia, como explica Panesi en «Borges nacionalista» (2011). Tanto Panesi como Mariano Siskind (2007) niegan la autonomía total de la producción borgiana al afirmar su dependencia y vinculación a su realidad nacional –aunque sea para desacreditar el nacionalismo–⁵⁷.

Durante la *Época Infame*, Marechal se distancia de la vanguardia y cultiva la narrativa, y cambia su actitud respecto a la cultura y la patria en consonancia a su nacionalismo creciente. La tradición es un bien necesario para la construcción de la

⁵⁶ Tras su escritura, Borges vuelve sobre la lectura de *Martín Fierro* en diversas ocasiones para destacar su hipotética pero irreal vinculación a la realidad argentina. Por ejemplo, leemos en el prólogo a *Para las seis cuerdas* (1965): «...en el *Martín Fierro*, [debemos admitir] un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador» (1984: 953).

⁵⁷ Siskind alude al «cosmopolitismo intersticial» de su obra, un universalismo que se sustenta en el contexto histórico-político particular en que se inscribe Borges. Por su parte, y sustentando esa hipótesis, Panesi señala la figura del traidor en textos como «La muerte y la brújula» o «El jardín de senderos que se bifurcan» es parte de la «fantasmagoría nacionalista», en quien el nacionalismo solo ve «traición» (2011: 27). Frente a la de Borges, veremos que en la obra de Marechal el traidor es quien se contrapone a la tradición –sea inmigrante o no–. Por su parte, en un estudio reciente, Hernáiz (2019) indica el «carácter político de las intervenciones estéticas» del proyecto borgiano general.

nación, de ahí su lectura de *Martín Fierro* y su novela mistificadora, *Adán*. Como indicara Blanco, ambos escritores comparten el discurso mítico; pero el de Marechal entronca con el de Carlos Astrada, denunciado por Martínez Estrada como peligro para el engaño del pueblo. Borges, en cambio, emplea el mito como un discurso ficticio sin matices nacionalistas⁵⁸. En otras palabras, Marechal hace del mito una estrategia eficaz para la construcción de la nación; Borges desacredita toda invención que justifique el nacionalismo.

Asimismo, sus perspectivas acerca del vínculo cosmopolitismo/nacionalismo son simétricamente opuestas a pesar de que ambos defendieran el carácter universalista de la tradición argentina: Borges, en el tan citado artículo «El escritor argentino y la tradición», y Marechal, en la carta ya mencionada dirigida al doctor Dell’Oro Maiani. Aunque ambos borran las fronteras entre nacionalismo y cosmopolitismo, el primero defiende el aspecto universal de la tradición argentina, mientras el segundo se decanta por la defensa de lo nacional. Nuestra tesis es que, mientras Borges sí logra «universalizar las esencias nacionales»⁵⁹, Marechal lleva a cabo el movimiento inverso: hacer de la tradición foránea un componente nacional al servicio de la patria⁶⁰, y, por ello, lee la gauchesca desde su componente épico (Bravo Herrera, 2015). Si con Borges «la ficción se *acriolla*» (Sarlo, 1987: 12), con Marechal, la ficción adquiere un carácter nacional. Mientras el primero afirma que la gauchesca es un «género artificial», el segundo señala que es «una exaltación de lo autóctono a lo ecuménico» (Marechal, 1972a: 2). La interpretación ecuménica del poema de Hernández es simétricamente opuesta a las lecturas borgianas de *Martín Fierro*; el mensaje de Borges es que la tradición universal pertenece a la cultura del argentino por derecho propio, mientras que Marechal sostiene que la tradición nacional tiene potencial de ser universalizado. La reivindicación de lo nacional por parte de Marechal está en consonancia con su adhesión al peronismo; Borges busca universalizar lo nacional como arma de resistencia política al régimen.

De lo anterior se deduce que, aunque Casanova afirme que la autonomía literaria hispanoamericana no se alcanza hasta el Boom, «El escritor argentino y la tradición»

⁵⁸ A este respecto, consultar «La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges» de Elsa Repetto (1992).

⁵⁹ Empleamos intencionalmente la expresión que Ángel Núñez utiliza en relación con Marechal –en «Desmesurado *Adán Buenosayres*»– porque creemos que se aplica más adecuadamente a Borges antes que a Marechal. Dicho en palabras de Sarlo, «Borges universaliza los temas de la literatura argentina (...) en las zonas oscuras de las historias centrales» (1988: 49), es decir, escribiendo desde los márgenes, desde la periferia.

⁶⁰ Remitimos al estudio de Sverdloff (2017) acerca de las apropiaciones de la tradición clásica por parte de los nacionalistas argentinos.

constituye una suerte de manifiesto para defender el derecho a dicha autonomía. Allí Borges se desmarca de la tradición hispánica –como ya se ha mencionado en el capítulo quinto– y de su primera poesía criollista que, en las nuevas condiciones sociopolíticas de los cuarenta, se liga a la hegemonía peronista que el escritor rechaza⁶¹. Pero además, como es sabido, Borges se posiciona respecto al debate acerca del lenguaje nacional al negar la necesidad de emplear un léxico localista para que un texto adquiriera el estatuto de argentino. De esta manera, se contrapone implícitamente a autores que, como Marechal y Cortázar, sí encuentran la necesidad de crear un lenguaje autóctono. A pesar de la diferencia ideológica que los separa, porque Cortázar no se adhiere al peronismo, lo cierto es que este rasgo fue uno de los más destacados en su reseña elogiosa a *Adán Buenosayres*⁶² y, como bien apunta Rama (1976), constituye la tendencia estilística que aúna las obras de tres escritores argentinos muy distantes entre sí: Marechal, Cortázar y Walsh. En sus textos, sostiene Rama, se produce una «disociación dentro del cuerpo aparentemente homogéneo de la literatura argentina» (1976: 273) mediante la mezcla de registros lingüísticos y la pretendida proyección de la oralidad con el afán (idealista) de acercarse a una clase popular local.

6.4. *Santos Vega en Adán Buenosayres: una mirada anamórfica de la gauchesca*

Marechal le otorga al gaucho una función central en *Adán Buenosayres*, a pesar de su aparente escasa presencia⁶³. En la Excursión a Saavedra, los personajes sostienen un intenso debate acerca de la figura que inicia el criollista Del Solar:

—El gaucho —asintió Del Solar en tono fúnebre—. Nacido del amor o del odio (¡quién lo sabe!), lo vemos trabajar en los cimientos de la patria, oscuro, sí, pero

⁶¹ Ese proceso de distanciamiento fue estudiado por Hernáiz en un reciente estudio, «Borges, *reescriptor*»: «No es de extrañar, entonces, que Borges procurara “desligarse” (...) de su obra temprana (...) por el modo en que el nacionalismo cultural hegemónico en el peronismo (...) comienza a leer la obra del primer Borges como *su* tradición: Borges reniega de su primera obra mientras que el peronismo se apropia de esa obra temprana de Borges y la pone a funcionar como antecedente en el plano estético de los cambios político-culturales impulsados entre 1945 y 1955» (2019: 90).

⁶² Cortázar: «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» (1997: 885).

⁶³ Hay una breve mención intertextual a *Martín Fierro* al principio del Libro Primero cuando se alude a los vicios de la vida moderna; nos referimos a uno de los consejos del Viejo Vizcacha, que aparece inscripto en el quimono de Tesler: «El primer cuidao del hombre es defender el pellejo» (2013: 138). Si recordamos la lectura que Marechal hace del poema, veremos que la cita sirve como contraejemplo del mensaje del Adán: «defender el pellejo» es actuar individualmente sin tener en cuenta al conjunto del Pueblo. En otras palabras, significa vivir en la Buenos Aires Visible, corrompida por el progreso, y alejarse del verdadero devenir nacional.

con la oscuridad admirable de los cimientos que, bajo tierra, sostienen toda la gracia exterior de la arquitectura.

—La imagen es buena —reconoció Adán Buenosayres, a fuer de perito.

(...) la mayoría de los héroes demostró con su actitud piadosa que se entregaba sin reservas a la emoción de aquel recuerdo (2013: 281).

Destaca del diálogo, en primer lugar, la condición de trabajador del gaucho, una cualidad imprescindible y necesaria para la construcción de la patria —recordemos los versos que Marechal destaca de *Martín Fierro*: «El fuego pa' calentar / debe ir siempre desde abajo»-. El gaucho es, entonces, un componente positivo en este proceso y un componente integral de la identidad argentina, como aclara el hermano Amundsen:

Franky Amundsen (...) dijo que, a pesar del urbanismo traidor, las virtudes del centauro resplandecían aún en la raza, ya que dentro de todo argentino había un caballo *in potentia*, como acababa de revelarlo el brillante orador que lo había precedido en el uso de la palabra (2013: 267).

Pero, además, el narrador aclara que los expedicionarios se emocionan al recordar esta figura porque, a pesar de sus diferencias, a todos los une el sentimiento de la patria que no comparten con el judío Tesler ni con el astrólogo Schultze⁶⁴. El primero niega su existencia y descalifica la literatura gauchesca: «—¡Peste de literatura! —refunfuñó Samuel—. Se ha inventado una fábula increíble alrededor de un pobre mestizo. El gaucho de la leyenda no existió jamás». A lo que Adán responde: «Yo he visto al gaucho, allá, en Maipú, al gaucho de leyenda, con su chiripá, sus botas de potro y su alma grande: ¡mi amigo Liberato Farías⁶⁵, el domador!» (2013: 281). Al protagonista responde Schultze quien, si bien admite su existencia, cree que su exterminio fue justo por ser el gaucho un rebelde, matón y vagabundo; en definitiva, el astrólogo hace una radiografía acorde a las ideas expuestas por Sarmiento en el *Facundo* y antitéticas a la postura marechaliana. A Schultze replica Del Solar: «—¡Si el gaucho ha muerto —le gritó Del Solar—, es porque lo mataron los gringos como usted! —La derrota de Santos Vega—sentenció Adán misteriosamente» (2013: 282). El diálogo pone en evidencia las conocidas polémicas en torno al carácter bárbaro o civilizado del gaucho, y la intervención final del protagonista lo coloca entre los vencidos, al mencionar la leyenda de Santos Vega. La elección de esta

⁶⁴ Dice el narrador: «La mayoría de los héroes demostró con su actitud piadosa que se entregaba sin reservas a la emoción de aquel recuerdo [del gaucho]. Pero en el grupo había dos hombres cuyo corazón (...) no daba señales de ningún enternecimiento: eran Samuel Tesler y el astrólogo Schultze» (2013: 281).

⁶⁵ Este personaje es un intertexto dentro de la producción marechaliana, pues se nombra también en el poemario *El centauro* y en su segunda novela *El banquete*.

leyenda, en detrimento del poema hernandiano, responde a que su payada final no es entre dos gauchos como en *Martín Fierro*, sino entre Santos Vega y Juan sin ropa, es decir, la barbarie frente al progreso (moderno). Así lo explica Del Solar: «—Juan Sin Ropa — declaró— es el gringo desnudo que vence a Santos Vega en una clase de lucha que nuestro paisano ignoraba: la lucha por la vida» (2013: 286).

La leyenda de Santos Vega pasó por la pluma de numerosos escritores con el fin de convertirlo en un verdadero mito de las tierras pampeanas sin éxito según Borges⁶⁶. Durante el Centenario, es Carlos Octavio Bunge quien incluye la leyenda dentro del proceso de configuración de una cultura nacional⁶⁷ y afirma que ya en 1914 ha sido asimilado ya por el pueblo argentino (1914: 492-493). El primer escritor argentino en dedicar una obra a Santos Vega ha sido el político Bartolomé Mitre, cuyo poema «A Santos Vega, el payador» se publica en *Rimas* (1854). Lehmann-Nitsche señala que su recepción del poema gozaría de cierta fama en durante primeros años pero que vería desplazada posteriormente por los halagos hacia los versos de Obligado. Por su parte Ascasubi se aleja del lenguaje romántico mitrista en *Santos Vega o Los mellizos de la flor* (París, 1872), y cargó a su poema de oralidad y vocabulario criollo propio de los gauchos para darle un matiz más «argentino». El mismo autor de la obra señala el interés que el motivo de esta historia despierta entre los mismos gauchos⁶⁸. No sería aventurado suponer que esta es la razón de su menor acogida entre los habitantes de la ciudad, hecho que Shumway atribuye a que los gauchos de Ascasubi son voceros de la política unitaria, y se limitan a un mero entretenimiento de la élite (2005: 96). Pero, sin duda, la novela folletinesca de Eduardo Gutiérrez (1880-1881) ha sido la versión de esta leyenda que peor suerte ha sufrido entre la élite intelectual de principios de siglo, cuya recepción negativa

⁶⁶ Borges: «Sobre el lejanísimo Santos Vega se ha escrito mucho, pero es un vano nombre que va paseándose de pluma en pluma sin contenido sustancial, y así para Ascasubi fue un viejito dicharachero y para Rafael Obligado un paisano hecho de nobleza y para Eduardo Gutiérrez un malevo romaticón, un precursor idílico de Moreira. Su leyenda no es tal» (2012a: 15).

⁶⁷ Así escribe en 1910: «[Santos Vega] representa el destino de una raza y es la síntesis de su epopeya (...) transformándose (...) en verdadero mito, hasta constituir un símbolo nacional» (Bunge, 1910: 48-50).

⁶⁸ Escribe el autor en el prólogo: «El canevas o red de los *Mellizos en flor* es un tema favorito de los gauchos argentinos; es la historia de un malevo capaz de cometer todos los crímenes y que dio mucho que hacer a la justicia» (1872: 80).

se deja ver por Ernesto Quesada⁶⁹. Decimos «élite», pues el éxito de Gutiérrez es rotundo y su popularidad llega incluso a eclipsar a Hernández⁷⁰.

Si hay una versión que aventaja a las demás, el poema de Obligado es el testimonio que más se ha destacado y que ha eclipsado artísticamente las versiones anteriores. Esto se debe, principalmente, al tratamiento distinto del protagonista: Santos Vega no se presenta como un gaucho que efectivamente existiera, sino como un mito fantasmal que enriquece las leyendas pampeanas. Una de las estrategias que emplea Obligado para lograr dicho cometido es el de atribuir la veracidad de la historia en el habla popular, pues es el pueblo precisamente el que hace de esta figura una leyenda: «cuentan los criollos del suelo / que, en tibia noche de luna, en solitaria laguna / para la sombra su vuelo». Obligado escoge un lenguaje poético y elevado, carente de estilo gauchesco, sin caer en la artificiosidad de la imitación del habla gauchesca como Ascasubi, es decir, para no «envolver sus versos (...) en el ropaje idiomático gauchesco para inmortalizar a Santos Vega» (Obligado, 1872: 147)⁷¹. A pesar de los numerosos halagos que Obligado recibiera, Martínez Estrada ve en su obra un rechazo a lo gauchesco: «En lugar de un gaucho cantor encontramos un cantor de las glorias nacionales (...). Obligado irrumpe desde fuera, liquida el esfuerzo de crear una literatura realista (...) y *coloca en su lugar la ficción como una realidad poética*» (1958: 294-295). La cursiva es nuestra para destacar aquello que irrita a Martínez Estrada y que, en cambio, atrae la mirada de Marechal, pues Obligado ofrece una obra de tintes nacionales mediante la mitificación de la realidad –Es, en definitiva, el uso del mito denunciado por Martínez Estrada y reivindicado por Marechal–. Luis Barcia señala en su edición que la versión escogida por Marechal es específicamente la de Obligado por su carácter fantasmal (1994: 390).

⁶⁹ La opinión de Quesada ha sido especialmente negativa: «ha desnaturalizado el tipo gaucho, enardeciendo al compadrito, y ha pervertido así a los inmigrantes acriollados; se diría, en suma, que su objetivo ha sido exclusivamente adular las pasiones menos nobles y ensalzar al bandolero» (1983: 136). Además, el crítico despoja a todo el género folletinesco de valor literario: «A la luz de los cánones literarios, debe reconocerse que aquellos folletines son simplemente obra periodística; vale decir, que están escritos sin especial preocupación de arte» (1983: 137).

⁷⁰ Así lo reconoce Quesada: «La popularidad de Gutiérrez fue, sin embargo, tan rápida y tan grande que nada pudo contra ella el mismísimo José Hernández quien (...) quiso desviar la corriente con su *Vuelta de Martín Fierro* (...). Desgraciadamente, el paladar del público estaba ya perdido y esa “berquinada” no surtió gran efecto» (1983: 138-139).

⁷¹ Así lo explica Obligado: «Mi Santos Vega busca personificar el alma del gaucho y sacar de ella una imagen muy acabada y hermosa, pero no hice uso de la forma dialectal de su habla, porque en la lengua castellana (...) y he considerado a esta del todo falsa en labios pueblerinos, no queriendo competir con lo que han hecho todos los que hasta aquí han cultivado con dudoso desvelo eso que se llama literatura gauchesca» (1920: 420). El razonamiento del poeta es, precisamente, el mismo que Borges expone en el prólogo a la edición de 1969 de *Luna de enfrente*: evitar los argentinismos forzados

La aparición de Santos Vega en la novela cobra una importancia relevante por el tratamiento distinto que se hace del personaje respecto de otros; como ya se ha mencionado, en la Expedición, prevalece el tono humorístico, la ridiculización, y la sátira, cuyo blanco de sátira son los expedicionarios y los personajes que se encuentran allí. Al aludir a Santos Vega, la instancia narrativa adquiere un acento solemne y reverencial, que impide toda relación burlesca entre *Adán Buenosayres* y la leyenda. Siguiendo a Genette, podríamos considerar que la inserción de Santos Vega en la novela hace uso de la *forgerie*, una suerte de imitación en régimen serio cuya manifestación más común es la continuación de una obra preexistente (1989: 104). Ambos textos comparten la mirada nostálgica, no solo del gaucho, sino del pasado argentino como la Edad de Oro del país. En palabras de Sarlo:

El Santos Vega de Obligado, puede ya descubrirse una configuración que podría denominarse «nostálgica». Ella encuentra fundamentos en el pasado y no en el presente, e instaura el tópico de la pérdida en la literatura argentina letrada: hubo tiempos mejores (1997: 32).

El narrador del *Adán* lo presenta desde esa óptica nostálgica:

Fue un lejano bordoneo de guitarras lo que llegó entonces al oído de los exploradores: una vibración de cuerdas llorosas que parecía traer el viento desde algún horizonte y que viboreó en el aire como un escalofrío de música. Y un gran silencio se hizo de pronto, como si la llanura entera (...) se dispusiese a escuchar con sus mil orejas invisibles. Rápidamente crecía el rasgueo de la vihuela misteriosa (...). Y no tardó en oírse una voz humana entretrejida con el zumbido de las cuerdas, una voz fantasmal (...) [que] al oírla vibraba la cúpula del éter, y parecían acercarse las estrellas, y tiritaban los pastos, y enmudecía el orbe. Y en el momento en que la canción estallaba como una tempestad sobre sus cabezas, los excursionistas, despavoridos, vieron levantarse del Naciente la figura de un hombre a caballo que resplandecía toda como si fuera de metal bruñido, y en cuyos brazos descansaba una vihuela muda que parecía, sin embargo, la fuente o el centro de la canción maravillosa. (...) «—¡Santos Vega, el payador!» (2013: 282).

El carácter solemne del personaje se proyecta en su descripción monumental pero, sobre todo, por su silencio, que contrasta con las intervenciones del resto de los personajes fantasmagóricos, y es precisamente Juan Sin Ropa quien interviene en este pasaje. El enemigo de Santos Vega explica que el gaucho no puede cantar porque ha sido derrotado

por el mismo Diablo, es decir, el progreso moderno. Y, ante la pregunta de Adán «¿Y qué ganaba el Jefe con derrotar a un pobre gaucho?», Juan Sin Ropa responde:

Su falta de ambición, su desnudez terrestre, su guitarrita y su caballito amenazaban con establecer en estos pagos una nueva edad de la inocencia justamente cuando el Jefe ya estaba en vísperas de un triunfo universal y las naciones calan de hinojos para besarle el upite (2013: 285).

Según la lectura alegórica de la leyenda, para el adecuado desarrollo del progreso materialista es necesario acabar con la tradición; la amenaza de mantener la tradición, explica Juan Sin Ropa, es el deseo de querer volver a la Edad de Oro anterior, cuando la modernidad aún no ha intervenido en el país. Como veremos en el siguiente apartado, Maipú representa dicho período y, en el *Adán*, es el pasado mítico y futuro ansiado —es decir, el mito de la nación católica—. Marechal reivindica, de este modo, la tradición gauchesca sin el filtro del criollismo del siglo XX; el rescate de Santos Vega en detrimento de *Martín Fierro* no sería, en principio, debido a una superioridad estética; se basa, probablemente, en que el primero es un héroe que ha fracasado bajo el fantasma de la modernidad y es, por ello, necesario rescatar. Su recuerdo, entonces, es un modo de mantener viva su leyenda y, a su vez, un llamado a revertir su suerte: apelar al Pueblo argentino a que no pierda su tradición y advertir de la amenaza del progreso mal entendido. Como explica Navasqués, Marechal retoma la leyenda para aludir a la falange Santos Vega, desplazando a la gesta martinfierrista en un intento por «...rescatar una música robada, pero enriqueciéndola con el contacto exterior que representa Juan sin Ropa, el vencedor de la payada, que hasta ahora ha ganado en lo universal» (2013: 423).

Podemos afirmar que Marechal hace uso de la gauchesca para demostrar que efectivamente Argentina sí posee una tradición romántica, en contraste a las palabras de Tesler: «Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas!» (2013: 151). Si leemos la cita a la luz de los planteamientos esbozados, se deduce que la intervención del astrólogo debe interpretarse como ironía *per contrarium* al mensaje de *Adán*. Tesler personifica aquí al intelectual liberal de principios de siglo que no reconoce a la literatura decimonónica como base de su tradición⁷². Si bien Marechal se inscribía en esta línea de intelectuales durante su etapa martinfierrista, en su novela se hace evidente su cambio de perspectiva

⁷² En palabras de Fermín Chávez: «Cuando se leen los ensayos de nuestros intelectuales liberales, uno tiene la sensación de que se ha creado un problema ficticio y que el callejón sin salida en que colocan a nuestra cultura no existe en realidad» (1965: 41-42).

y así se entiende su paso del verso a la prosa como medio más eficaz de exposición de sus ideas religiosas, culturales y políticas⁷³.

6.5. Revisión de la identidad argentina: el dilema del indio

En la Expedición a Saavedra se produce una serie de apariciones fantasmales que permite retomar los asuntos abordados en la tertulia de los Amundsen, pues consiste en distintos personajes vinculados a la tradición argentina: el Gliptodonte, el cacique Paleocurá, Santos Vega, Juan sin Ropa, un gringo italiano que representa esa inmigración que solo busca enriquecerse, míster Chilsdom y el tío Sam, San Martín de Tours, hasta culminar en el Neocriollo. Esta última figura continúa con el humor y el absurdo de la expedición, al bailar distintas danzas propias del folklore argentino⁷⁴. De esta manera, la supuesta esperanza del ciclo evolutivo humano resulta ridiculizada y la escena se despoja de todo intento de seriedad.

El espíritu se materializa en el Gliptodonte, una especie extinta de mamífero, que habría poblado la región pampeana en la época del Pleistoceno⁷⁵. Según Navascués, tal y como aparece en la novela, consiste en una parodia de las teorías de Scalabrini Ortiz sobre la antropología del hombre argentino, debido al modo en que el narrador lo introduce en escena: «Interrogado por el astrólogo Schultze sobre si era mortal, inmortal o ser intermedio, el Gliptodonte no vaciló en presentarse a sí mismo como el Espíritu de la Tierra que su Gran Sacerdote Bernini, allí presente, acababa de invocar» (Marechal, 2013: 273). Por su descripción⁷⁶, el gliptodonte satiriza al hombre gigantesco del que habla Scalabrini en su prólogo de *El hombre que está solo y espera*:

⁷³ Aunque Blanco sugiere otra teoría en ese paso de la poesía a la prosa: «Propongo aquí una lectura singular que atenderá al significativo pasaje del verso a la prosa (...). En efecto, parto de considerar las peripecias del héroe Adán como eso, la aventura de un grupo de camaradas que compartió un sueño al que se le da una forma, una trama en esta novela» (2017b: [s.p.]).

⁷⁴ En este pasaje se hace visible el humor escatológico e hiperbólico de Marechal: «Luego, girando sobre sí mismo, apuntó con sus nalgas a los héroes y soltó un pedo luminoso que ascendió en la noche hasta el cielo de los fijos y se ubicó en la constelación del Centauro, entre las estrellas *alfa* y *beta*. Hecho lo cual se desvaneció en la negrura» (Marechal, 2013: 289).

⁷⁵ Numerosos estudios, entre ellos el artículo «The Campo Laborde site: New evidence for the Holocene survival of Pleistocene megafauna in the Argentine Pampas» de Gustavo Politis y Pablo Messineo, plantean esta posibilidad.

⁷⁶ Marechal: «La vejez del animal era paleontológica: su caparazón estaba lleno de resquebrajaduras, y la sal de mil siglos había cristalizado en él, formándole una segunda costra no menos resistente; del caparazón salían cuatro patas gigantes casacas rematadas en uñas comidas y sucias, y una testa insignificante hasta lo ridículo, que el Gliptodonte levantaba con mucha dignidad. Pero lo que más asombró a los ventureros fue la cara del monstruo, llena de costurones y provista de una boca desdentada, narices cubiertas de cierto moco antediluviano y dos ojitos a través de cuyas lagañas fósiles corría un mirar sin rumbo y como extraviado en el recuerdo de bárbaras tristezas geológicas» (2013: 273).

No catalogue vacío de sentido a lo que en el interior de este libro llamo espíritu de la tierra. Si por ingenuidad de fantasía le es enfadoso concebirlo, ayúdeme usted, y suponga que el espíritu de la tierra es un hombre gigantesco. (...) Es 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, así como usted no cambia por mucho que ingiera trozos de cerdo, costillas de ternera o pechugas de pollo⁷⁷ (1933: 9).

La expresión «espíritu de la tierra» remite a un rasgo identitario del espacio americano, conservado a lo largo de los siglos, y que se halla latente, esperando el momento oportuno para manifestarse a la superficie. La expresión es una locución antitética, la suma entre lo espiritual y lo terrenal. También Rojas, en *Blasón de Plata* (1912) y *Eurindia* (1924) emplea la expresión: «Por eso nuestra civilización es materialista; (...) [y] dejará de serlo solo cuando el espíritu de la tierra haya entrado en la ciudad, extranjera por todos sus atributos» (1951: 18). El gliptodonte funciona como elemento contrapuntístico al petizo Bernini, pues aparece en escena

...con el solo propósito de salvar el error divulgado hacía un instante por su Gran Sacerdote Bernini, cuyas teorías acerca del loess pampeano revelaban una erudición macarrónica evidentemente adquirida en manuales de tres por cinco. Fluctuando entre su indignación y su respeto, el Gran Sacerdote Bernini le preguntó en qué había errado; a lo que respondió el Gliptodonte que su error consistía en inventarle un origen marítimo al loess de la pampa⁷⁸ (Marechal, 2013: 273-274).

El gliptodonte rebate el razonamiento que antes había dado Bernini: «—El terreno pampeano (...) es de formación marítima. La pampa entera es el vasto lecho de un mar que se debatía contra los Andes y que se retiró luego» (2013: 272). El animal recuerda la diversidad del origen argentino, ya que, como señala Lojo, «...se muestra aquí un país híbrido y mestizo ab initio que ni siquiera se origina in situ sino con los restos volátiles de otras naciones y culturas» (2000: 118). Su aparición abre paso una de las ficciones orientadoras del liberalismo decimonónico: la dicotomía civilización y barbarie. Como

⁷⁷ Además de la intertextualidad con la obra de Scalabrini, Navascués añade otra referencia de la cual podría proceder la idea de un gliptodonte hablador: el cuento «Mi amigo de la prehistoria» de González Tuñón, publicado en *El alma de las cosas inanimadas* (1927) (Navascués, 2013: 273), obra que Marechal reseña en *Martín Fierro* (44-45, 1927).

⁷⁸ En geología, el *loess* es un material sólido eólico que, en efecto, se ha encontrado en el territorio pampeano.

apunta Piglia, en «Una trama de relatos», la ficcionalidad creada por Sarmiento se impone a la realidad y la reemplaza:

[Sarmiento] construye una realidad que dura hasta hoy (...): lo real es falso, hay que construir una copia verdadera. Lo notable es que ese libro ha logrado imponer esa duplicación como construcción histórica. En lo real, todo parece estar desdoblado, el juego de oposiciones prolifera; en ese sentido el *Facundo* es como un virus: todos los que lo leen empiezan ver civilizados y bárbaros (1990: 66).

La cursiva es nuestra para destacar el proceso de mitificación, en términos barthesianos, llevado a cabo por Sarmiento: su discurso sustituye la realidad y culmina en una ficción orientadora, pues *Facundo* es ineludible para los intelectuales y escritores que escriben tras él. Ya sea para confirmar su planteamiento o para denegarlo, todos responden a Sarmiento al hablar de identidad y/o tradición nacional. La falacia de la antítesis sarmentina se parodia en *Adán* en el diálogo que mantienen Bernini y Schultze:

—¡El origen de los indios americanos! —farfulló [Bernini] no sin resentimiento—. ¡Más valiera que nos ocupásemos de su destino final, aunque sólo fuese para dedicarles un recuerdo piadoso!

—¿Qué mosca te ha picado ahora? —le preguntó Franky Amundsen, artista del pedorreo.

—¿No eran los dueños naturales de la pampa? —se lamentó Bernini—. ¿Qué derecho tenían los blancos para invadir la tierra de los indios y exterminarlos como a bestias feroces? (...)

—Un sentimental —corrigió Schultze—. Si conociese algo de historia o de metahistoria, no lamentaría ese choque violento de dos razas, una sin destino ya, la otra con misión (2013: 279).

Bernini se refiere a los indios como los habitantes de la pampa por derecho propio, pues son sus «dueños naturales». De esta forma, introduce en la escena las polémicas acerca de la presencia indígena en Argentina y se alude a la leyenda negra española. Debido al distinto tratamiento de ambos personajes referido por Navascués, quien halla la comicidad absoluta en Bernini frente a la relativa de Schultze, se le otorga más autoridad al discurso del segundo, quien considera al indio una de las tantas razas que componen la identidad argentina y no contempla el exterminio advertido por Bernini. La perspectiva expuesta por Schultze sería una evidencia de la definición de identidad argentina que incluye al indio junto al europeo, una hibridez que incluye lo aborígen y lo hispánico; también el discurso peronista concibe ese sincretismo como una singularidad

americana positiva que se establece en la Colonia. Por ello, la intelectualidad peronista fija el origen del ser nacional desde la Conquista española. En palabras de González Táboas:

...no porque creamos que el suelo americano no tuviera vida cultural previa, sino, fundamentalmente, porque partiendo de la tesis fundamental del mestizaje es recién desde ese quiebre histórico que cabe consignar la amalgama y síntesis que está en la base del hecho americano como unidad de sentido y, por tanto, de la formación de sus nacionalidades. Había vida cultural previa en el mundo precolombino (...) y la había, desde ya, en la España conquistadora (...). Pero ninguno de ellos, tratados por separado, (...) nos dicen lo sustancial. Porque lo que surge de su apareamiento no es una mera sumatoria (...) sino, lisa y llanamente, el nacimiento (...) de un sujeto enteramente nuevo, que no es ninguno de ellos y es ambos al mismo tiempo (2014: 68).

No obstante, existen entre la crítica posturas antitéticas acerca del espacio que ocupa el indio en *Adán*; Lojo se ha centrado en la relación entre el indígena y la producción marechaliana en «El “origen” y lo “aborigen” en la narrativa de Leopoldo Marechal». Allí, señala que «la imagen del indígena se configura pues en el *Adán* como reliquia o fósil» (2000: 120). Por su parte, Martínez Pérsico considera que ningún personaje asume la voz del indio (2013a: 39). El diálogo citado motiva la aparición del cacique Paleocurá, en un pasaje que posee una relación intertextual directa con *Una excursión a los indios ranqueles*, como ya se ha indicado en varias ocasiones (Navascués, 1997a; Lojo, 2000; Bravo Herrera, 2005a; Martínez Pérsico, 2013a). En su obra, Mansilla expone una imagen indianista de la población aborigen, pues sus descripciones se basan más en una idea convencional que en la realidad. Shumway ha señalado la ambivalencia de su discurso que, si bien ataca las políticas de Sarmiento, lo hace «mediante discusiones abstractas sobre las ideas de civilización que supuestamente justifican las ideas de exterminio del gobierno» (2005: 276). La ambigüedad estilística de Mansilla recae en que el narrador plantea estas cuestiones a partir de preguntas retóricas que quedan sin responder. Veamos algunos ejemplos: «¿Será cierto que la civilización es corruptora? A pesar de lo dicho, los indios no son sanguinarios ni feroces; prueba de ello es que jamás sacrifican a los manes de sus muertos víctimas humanas» (1942: 181). Aunque pareciera que el escritor no califica a los indígenas de barbarie, páginas más adelante admite que constituyen una amenaza que el gobierno debería verse obligado a solucionar:

Sea de esto lo que fuere, la triste realidad es que los indios están ahí amenazando constantemente la propiedad, el hogar y la vida de los cristianos. ¿Y qué han hecho éstos, qué han hecho los gobiernos, qué ha hecho la civilización en bien de una raza desheredada, que roba, mata y destruye, forzada a ello por la dura ley de necesidad? ¿Qué ha hecho? (1942: 293).

Mansilla finaliza su razonamiento lanzando la siguiente pregunta al lector: «La conquista pacífica de los ranqueles, cuya fisonomía física y moral conocemos ya, para absorberlos y refundirlos, por decirlo así, en el molde criollo, ¿sería un bien o un mal?» (1942: 295). Para abordar la intertextualidad entre *Adán* y la novela de Mansilla, cabe aclarar, en primer lugar, la admiración de Marechal por la narrativa de aquel: «No podría salirme del siglo XIX sin dedicar un recuerdo admirativo a Lucio V. Mansilla, aquel hombre autóctono y ecuménico a la vez. (...) [a quien] le bastó una sola cosa: la fidelidad. Fidelidad a lo nuestro, fidelidad a sí mismo» (1998b: 154). En segundo lugar, y más importante quizá, resulta la revisión del ejemplar hallado en la biblioteca personal de Marechal, que contiene marcas y subrayados, posiblemente de su propia mano. Lo significativo es que los pasajes resaltados aluden, en su mayoría, a ideologemas centrales de *Adán*: definición de patria, civilización, la oposición entre pueblo y política⁷⁹, la tendencia europeizante que amenaza lo autóctono, etc. Sobre el último punto, Marechal resalta la expresión «monomanía de la imitación» la cual, dice Mansilla, «...quiere despojarnos de todo: de nuestra fisonomía nacional, de nuestras costumbres, de nuestra tradición» (1877: 224). Tal es una idea con que la novela marechaliana comulga en su admisión del extranjero, en tanto se asimile a la tradición nacional aunque mantenga sus costumbres originarias. Lo mismo ocurre en lo que atañe a las nociones de «patria» y «civilización» pues, para Mansilla, el individuo se debe a su patria: «Hay en el país, felizmente, el convencimiento de que todos deben tributarle a la patria abnegación, tiempo, sangre, alma y vida» (Mansilla, 1877: 69). Pero, para ello, es necesario que todos la comprendan y la amen: «Hay fanatismos necesarios, que si no existen, se deben crear»⁸⁰ (1877: 133), concluye Mansilla. Asimismo, Mansilla desautoriza la carga

⁷⁹ Mansilla explica cómo la influencia de un mal gobierno destruye la unidad del pueblo: «La política cría y modifica insensiblemente las costumbres, es un resorte poderoso de las acciones de los hombres, prepara y consume las grandes revoluciones que levantan el edificio con cimientos perdurables o lo minan por su base» (1877: 16-17).

⁸⁰ Añadimos un comentario más rescatado por Marechal acerca del modo en que Mansilla cree el más adecuado para que el sujeto se deba a su patria: «¿De qué manera? Haciendo que la patria sea para el hombre del pueblo, la libertad en todas sus manifestaciones, la justicia, el trabajo bien remunerado, no el abuso, el privilegio, la miseria. Entonces no se encontrará quien diga lo que frecuentemente se oye: “¡Para lo que yo le debo a la Patria!”» (1877: 133).

positiva de la «civilización» otorgada por Sarmiento y aclara que, en ocasiones, el progreso es una «pretendida civilización», que deriva en una «barbarie refinada» (1877: 260). En ese sentido, se desmiente la civilización sarmentina de manera evidente:

La civilización consiste (...) en varias cosas. En usar cuellos de papel, que son los más económicos, botas de charol y guantes de cabritilla. En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres. En que se impriman muchos periódicos y circulen muchas mentiras. (...) En que se gobierne lo menos posible (Mansilla, 1877: 67).

Mansilla condena la ficción orientadora fundacional de la Argentina, como también lo hace Marechal en *Adán* con el progreso. Partiendo de las huellas marechalianas, habría que distinguir, entonces, el modo en que su novela se vincula intertextualmente a la de Mansilla, siguiendo las teorías de Genette: si mediante el vector de ideología «winka» se opera una imitación satírica, observamos una imitación seria en lo que atañe a la coincidencia entre los ideosemas mencionados, presentes en ambos textos. La proyección cómica del indígena respondería, entonces a la representación negativa que el escritor le infunde, tal como demuestra Bravo Herrera (2005a), quien demuestra que hay en toda la obra del escritor un desvanecimiento progresivo del elemento indígena como parte integral de la identidad argentina⁸¹.

6.6. *Narrar la nación del pueblo argentino*

En el presente capítulo se han querido mostrar las operaciones discursivas de *Adán Buenosayres* con respecto a la tradición nacional y en relación con el final de su período de escritura, los años cuarenta. Tras describir brevemente la vinculación entre alta y baja culturas y el tratamiento de la gauchesca por parte del peronismo, se ha indagado en los ideogramas que recorren el campo literario durante la primera mitad del siglo XX: la dicotomía civilización y barbarie; el tratamiento del gaucho como sujeto cultural argentino que condiciona las lecturas que los intelectuales nacionalistas (Marechal) y antinacionalistas (Borges) hacen de la gauchesca; la percepción de dicho género como popular y, por tanto, su interés para la conformación de la nación; y, finalmente, la marginación/ocultamiento del indio, figura que se relega de esa configuración de la patria

⁸¹ Bravo Herrera: «No se reconoce, por tanto, en la excursión mítica de Saavedra, ninguna vinculación entre la cultura argentina actual y las culturas indígenas, ya que el fantasma de Cafulcurá desvanece, se pierde «en la noche», sin continuidad, como sucede con el espíritu del payador Santos Vega» (2005a: 193).

—recordamos la operación de silenciamiento inherente al pensamiento nacionalista—. Tales ideologemas aparecen disgregados en numerosas obras de escritores o intelectuales argentinos, textos que dialogan y/o discuten sobre tales cuestiones. En otras palabras, la revisión de la cultura anterior forma parte de la estructura de sentimiento de dicho período de la historia cultural argentina. En este contexto, Marechal dicta su conferencia sobre *Martín Fierro* y publica *Adán Buenosayres*, obras que se vinculan interdiscursivamente a esa atmósfera de debate que vive la intelectualidad argentina de los años cuarenta. Su meta es cumplir con el deber de todo intelectual comprometido con su realidad nacional: aportar con sus textos una narración que el pueblo perciba como propia.

7. ADÁN BUENOSAYRES, DEL NACIONALISMO RESTAURADOR AL POPULAR¹

Soy peronista. El peronismo, que fue cristiano, (...) transformó a una masa numeral en un pueblo esencial

(Marechal, entrevista con Alfredo Andrés, 1965)

7.1. El espacio literario

Toda proyección espacial de la cultura participa de la configuración del nacionalismo. Tal es la idea central del estudio de Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, donde el crítico plantea que toda ideología se vincula a un espacio y, por tanto, se manifiesta en las representaciones del mismo (2013: 100-101). Por ello, Fernando Aínsa y Claudio Guillén aluden a la confusión entre espacio y representación. El primero indica que toda representación del espacio es un recorte textual del espacio²; por su parte, Guillén explica cómo la mitificación de un espacio crea un paisaje convencional del mismo:

...hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo. Así, el paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre (1989: 78).

El imaginario espacial de un territorio se configura mediante tópicos o convenciones que se asumen por parte de sus habitantes como características inherentes a la misma, sean reales o no. Su mitificación se opera a través de coordenadas ficticias construidas sobre todo en textos literarios, y que desplazan el plano verdadero. De esta manera, el espacio adquiere un carácter simbólico que permite al individuo crear lazos de pertenencia con él. Nos referimos, en definitiva, al mito de la identidad entre sujeto y

¹ Algunas reflexiones acerca de la estructura espacial en *Adán Buenosayres* fueron esbozadas previamente en nuestro trabajo anterior: «La ciudad de la “Yegua Tobiana”: la mitificación del espacio en *Adán Buenosayres*» (2017b).

² Aínsa: «no importa cómo es un espacio en realidad, sino cómo ha sido asumido literariamente, es decir, cómo se ha “recortado” en un texto» (1977: 91-92).

lugar, que sienta las bases de la literatura hispanoamericana desde los *Diarios* de Colón. Argentina no escapa a la regla y los escritores, desde la Generación del 37, se encargan de crear dos espacios falaces: Echeverría introduce un tigre en La Pampa, espacio que luego es descrito en el *Facundo* por un escritor que admite desconocerlo; desde la perspectiva opuesta –la de los federales–, la gauchesca canta loas a una tierra que se convierte, ya en el siglo XIX, en un terreno literario. Sarmiento le otorga un matiz utópico a Buenos Aires al profetizar que algún día será la ciudad más grande de ambas Américas, mientras que escritores realistas, como Cambaceres o Lucio V. López, ofrecen una pintura de la capital en declive o vulgarizada. Pero cabe preguntarse a este respecto si la imagen de estos últimos es más verosímil que la de Sarmiento o si destacar sus aspectos negativos implica su desmitificación. El rebajamiento del espacio únicamente implica inventar otra representación de la misma, pero que es igual de ficticia que la deificada. Consisten, pues, en dos modos opuestos de mitificar un territorio³.

El estudio del espacio literario permite múltiples acercamientos metodológicos. Esto es así porque el espacio es un tema que atañe a la literatura desde sus inicios y, por tanto, las investigaciones acerca del asunto resultan inabordables. Pero además, y más importante, debido a que el espacio puede considerarse desde numerosas perspectivas que, a su vez, dependen de la obra literaria a la que nos enfrentamos. Es evidente que abordar un espacio imaginario, una ciudad distópica, un territorio mítico, resultan empresas muy distintas. Pero hay una premisa que todos estos espacios comparten necesariamente y que, aunque resulte obvio, se debe recordar: el espacio literario siempre es ficticio; tan ficticia es Comala como el Buenos Aires de *Rayuela*⁴. Es importante insistir en este detalle porque, en ocasiones, se tiende a atribuir un referente real a un espacio realista pero ficticio. Resulta interesante recordar la afirmación de Nelson Goodman quien, al reflexionar sobre la relación entre el espacio y las palabras, sentencia: «we can have words without a world but no worlds without words or symbols»⁵ (1975: 63). En efecto, no debemos dejar de tener presente que el espacio literario está creado

³ Un ejemplo lo encontramos, en la literatura peruana, en el semema de *Lima la horrible* creado por Salazar Bondy y su generación, que instalaría una idea preconcebida de la capital del país mediante su aparente desmitificación.

⁴ En palabras de Rosalba Campra: «La literatura es también reinención de lugares que existen fuera de los textos. Hay una Habana de Carpentier y una Lima de Julio Ramón Ribeyro; una ciudad de México según Carlos Fuentes y una Buenos Aires que nos ha dado Borges: modos de ver que son revelaciones» (1989: 103).

⁵ Lefebvre: «Se pretende mostrar el espacio por medio del espacio mismo. (...) el paso de la parte al todo, esto es, la metonimia. (...) ¿Puede la imagen descubrir realmente un error relativo al espacio? (...) la imagen fragmenta, ella misma es un fragmento del espacio. (...) Fetichiza la abstracción y la impone como norma. (...) la imagen mata. Y esto es como todos los signos» (2013: 152).

mediante las palabras, que actúan como filtro; si ya una pintura de una ciudad es una mera imagen de esta, ¿una ciudad literaria no está acaso un paso más alejada de la real?

La razón principal que impide la identificación entre el espacio literario y el real es, según Darío Villanueva, el nivel de indeterminación del primero. Por más que el narrador se empeñe en representar una ciudad real en su totalidad, esto no es posible por las limitaciones del lenguaje y del espacio del texto. Así, Villanueva denomina «objetividades representadas» a aquellas referencias intencionales llevadas a cabo por el lector, quien las proyecta a la realidad pero, por el pacto de ficción, no las identifica con la existencia empírica. Por ello, «el München que aparezca en un texto literario no es el München objetivamente existente. Hay, en principio, una diferencia fundamental: el objeto representado (...) es una producción esquemática, con diversos puntos de indeterminación» (Villanueva, 2004: 116-117). Es fundamental la función del espacio en narrativa puesto que, junto al tiempo y los personajes, es una de las tres unidades organizadoras de la trama y, por ello, ayuda a establecer la cohesión y la coherencia del texto. De hecho, el modo en que el narrador describe el espacio, la perspectiva desde la cual se presenta, influye en la construcción de los personajes y el argumento.

7.1.1. El espacio nacional en *Adán Buenosayres*

En *Narrativa hispanoamericana del siglo XX* (2003), Aínsa coloca a *Adán Buenosayres* entre aquellas novelas que conquistaron el espacio textual al incorporar la complejidad urbana a su literatura, junto a obras de Arlt, Mallea, Onetti, entre otros. El interés en indagar en el tratamiento del espacio en la novela marechaliana no se encuentra únicamente en la alusión a la ciudad de su título o en las referencias constantes a la urbe y la pampa, sino sobre todo en las interpretaciones tan dispares que suscitó entre la crítica. Dicha discrepancia oscila entre aquellos que consideran la novela una aportación más a ese proceso de mitificación de la ciudad y quienes, por el contrario, ven en las descargas irónicas del narrador una crítica mordaz hacia la capital porteña.⁶ La visión negativa de la ciudad, según Ambrose Gordon, se basa en la desaprobación de la vida moderna que invade Buenos Aires y que acosa al protagonista: «A moderncity (...) is the most alien of things to a sensitive individual and yet it remains his most perfect mirror» (1982: 208). Y páginas adelante, agrega: «Now, in the unfriendly city, the terror of space is experienced

⁶ Este desacuerdo es fruto de la ambigüedad del narrador ya que la ironía y el humor de Marechal, en ocasiones, se ha interpretado como un mero juego verbal, mientras que otros críticos lo han visto como una dura reprobación.

by Adán principally under its reverse aspect of cramp and crowding» (*Id.*: 213). Fernando Colla, por su parte, vuelve sobre la dicotomía ciudad/campo, afirmando que Buenos Aires se condena en la novela «legitimando el contenido inauténtico de los gestos cotidianos, la vacuidad de los hábitos» (1997: 597). El argumento de Eduardo Romano descansa en la condición católica de Marechal quien, según el crítico, «...entendía que las reservas del país radicaban en el medio agrario y desconfiaba o anatemizaba a la gran urbe» (1997: 644). Antonio Melis ha focalizado su estudio en la relación entre el espacio y el lenguaje, por lo que deduce que la imagen babélica de Buenos Aires la transforma en un espacio de perdición:

La Babel lingüística corresponde a la caída provocada por el pecado. Con la inocencia originaria, se pierde también el lenguaje originario, edénico y justamente adánico. (...) En términos bíblicos y cristianos, a partir de una Babel, se intenta buscar una nueva Pentecostés⁷ (1989: 232).

Desde la posición contraria, Rodríguez Monegal destaca la función de *Adán* como «fundadora de una mitología bonaerense y hasta de un lenguaje o escritura porteña» (1997: 928), en paralelo a lo que alude Ángel Núñez: «[En la novela] se irá desplegando también una mitología urbana, con personajes cuyas situaciones se reiteran, constituyendo tipos a partir de los cuales se configura el mito porteño» (1997: 680). Para los críticos mencionados, lo mítico es el rasgo esencial de la ciudad en el *Adán* porque es el modo de dedicar un homenaje a la capital argentina.

Nuestra propuesta se centra en el eje de implicación que existe entre las nociones de espacio, mito, identidad, tradición y cultura en relación con el nacionalismo —en este caso, el peronismo—. Sugerimos una división temporal y espacial de la novela, atendiendo a consideraciones narratológicas y discursivas para dilucidar la función del espacio en *Adán*. En este sentido, cobra especial relevancia la unidad dual de cronotopo (Bajtín) al plantear la imposible indistinción entre espacio y tiempo. La obra se desarrolla en espacios reales —el barrio de Villa Crespo, la periferia de Saavedra y el campo de Maipú—, e irreales, alegóricos o imaginarios —Cacodelphia y Calidelphia— una dicotomía que se asimila a la Argentina visible e invisible de Mallea, como veremos. A su vez, Villa Crespo se escinde en una oposición convencional que distingue entre el día y la noche, siendo el barrio diurno la representación costumbrista de una ciudad en marcha, mientras que el

⁷ A pesar de esta visión negativa, Melis señala que es la salvación por el lenguaje lo que puede rescatar la babélica ciudad: «La fiesta del lenguaje que se instala en la novela (...) representa el rescate del material infernal que llena sus escenas de vida urbana» (2003: 234).

nocturno revela el trasfondo místico y religioso del texto. Otra distinción fundamental es temporal, pues la novela se estructura en la tensión de un presente –Villa Crespo y Saavedra–; un pasado mítico perdido pero recuperable –Maipú–, y un futuro incierto pero utópico. Pero lo fundamental es la subordinación del espacio a las ideas nacionalistas que subyacen al texto, vinculación que nos proponemos señalar en el presente capítulo. *Adán* es un ejemplo de cómo el cronotopo de la novela épica sigue vigente y se reactualiza en las grandes obras de la literatura hispanoamericana del siglo pasado, que oscilan entre la vanguardia y el nacionalismo⁸.

7.1.2. La «invasión» extranjera

En primer lugar, nos centraremos en el barrio de Villa Crespo, imagen costumbrista de una Buenos Aires de principios de siglo XX donde la figura del inmigrante cobra protagonismo. A pesar de que la figura del extranjero en *Adán Buenosayres* ha sido examinada en ocasiones anteriores⁹, es ineludible en relación con las dos cuestiones que nos ocupan, el nacionalismo y la vanguardia. El nacionalismo se sustenta, como es sabido, en relación con el «otro», alguien ajeno a esa nación, y el proceso de inclusión y exclusión resulta crucial para profundizar en el establecimiento de la patria; el extranjero puede devenir uno de los argumentos de exclusión aludidos por Foucault en *El orden del discurso*. Según el filósofo francés, todo discurso se configura en un vaivén continuo de exclusión/inclusión que culmina en la naturalización de ciertas convenciones –la marginación del loco, delincuente, enfermo, etc.– La vinculación entre inmigración y espacio es doble: la más obvia es la condición itinerante del primer término, pues «inmigrante» es quien cambia de espacio. Pero, además, la integración del extranjero depende directamente del lugar que ocupa en la nueva sociedad, en sus dos acepciones: geográfica –barrios judíos, por ejemplo–, y social, es decir, el ámbito laboral y/o estrato social donde se instala. De esta manera, toda práctica social establece su representación espacial o «imagen o abstracción que se ha forjado de ese espacio y que se toma como modelo» (Culasso, 2006: 14), esto es, deviene una convención naturalizada –recordemos el proceso de naturalización de un mito propuesto por Barthes–.

⁸ Consultar al respecto el ya citado artículo de Roque Baldovinos «La “novela épica”: nacionalismo carismático y vanguardia en América Latina» (2006).

⁹ Remitimos al trabajo de Bravo Herrera, «Inmigración y nacionalismo. Dialécticas y configuraciones identitarias en Leopoldo Marechal» (2017), quien traza un recorrido sobre el tema desde su primer poemario, *Los aguiluchos*, hasta *Megafón o la guerra*.

Con respecto a la vanguardia, ya mencionamos la tesis de Muschietti según la cual la oposición al burgués deviene rechazo al inmigrante en el contexto argentino¹⁰. A partir de la década siguiente, el semema de la invasión se ve sustituido por una consideración del extranjero como víctima de los males de la sociedad argentina pero, a su vez, se atribuye la soledad y el desarraigo del país como consecuencia de sus raíces foráneas¹¹. Por ejemplo, en «Despedida de un meridiano» (*Martín Fierro*, 44-45, 1927), afirma Scalabrini Ortiz:

Nuestros glóbulos rojos hablan varios idiomas y responden a tradiciones distintas y antagónicas. Nuestra mayor tristeza proviene de no saber quiénes somos. (...) Hablamos en castellano, actuamos en inglés, gustamos en francés y pensamos... ¿pero es que realmente pensamos?¹²

De esta manera, el extranjero está en el centro de debate de las dos líneas de análisis de nuestro estudio –vanguardia y nacionalismo–; así, el inmigrante es asimilado al burgués que busca enriquecerse dejando al margen las tradiciones culturales y los componentes espirituales del país. Este último aspecto será lo que determine, en definitiva, su inclusión o exclusión en la nación que se busca forjar. Las inscripciones de la inmigración constituyen un genotexto de la literatura argentina centrado en la profundización de la identidad nacional; genotexto entendido, siguiendo la sociocrítica, como un núcleo de sentido y productividad significativa (Bravo Herrera, 2015b: 32), es decir, como una temática recurrente que posee manifestaciones discursivas significativas propias –lo que denominamos «ideologema»-. El emigrado adquiere así el carácter de «sujeto cultural» y la inmigración una isotopía textual en tanto recorrido de lectura y escritura (*Id.*: 72). Lo foráneo, empero, puede concebirse como algo negativo o positivo, como parte integral de la identidad nacional. Por ejemplo, Scalabrini Ortiz describe la fisonomía del porteño como fusión de razas porque

¹⁰ Aunque, como ya se ha mencionado, el martinfierrismo sí se presenta a sí mismo como cosmopolita. Por ello, en una nota anónima se dice: «Pero nuestro paisaje habitual ha de ser (...) muy cerquita del puerto, para tener bien presente que por allí en inmensa parte ha venido de fuera nuestro espíritu y nuestra sangre» (La dirección de *Martín Fierro*, 27-28, 1925). Tal afán universalista se observa también en el Manifiesto: «Acentuar y generalizar (...) el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés».

¹¹ Por ejemplo, en *Hombres en soledad* leemos: «Deben ser muchos los extranjeros sensibles que han sido destrozados por los tentáculos del monstruo apocalíptico que es Buenos Aires» (Gálvez, 1946: 141).

¹² En *Adán*, en el prostíbulo de Doña Venus (Libro Cuarto), el personaje de Bernini hace un comentario que recuerda el discurso de Scalabrini Ortiz, como señala Navascués en su edición: «Bernini (...) se refirió a la falange de hombres extranjeros que nos habían traído, no sólo su trabajo útil, sino también su peligrosa soledad o soltería (...). Con tintas negras pintó lo mucho que arriesgaba una sociedad frente a esa turbamulta de varones expatriados y solos» (2013: 394).

...desciende de cuatro razas distintas que se anulan mutuamente y sedimentan en él sin prevailecimientos, pero algunas de cuyas costumbres conserva, negligente, a través de las metamorfosis corporales en que se busca afanosamente a sí mismo (...) El hombre porteño tiene una muchedumbre en el alma. Cada grito encuentra un eco en que se prolonga sin extenuarse y sin perturbar a los demás (1933: 28).

Scalabrini parece responder a Gálvez quien, en su novela *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), afirma: «Pero el suelo de Buenos Aires (...) no ha dado aún su tipo característico de hombre. Esto sucederá cuando la inmigración se paralice y se acentúe la fusión de razas» (2001: 170). Ello ocurrirá cuando se manifieste el espíritu de la tierra ya mencionado en el capítulo anterior, un espíritu americano en estado de suspensión a la espera de su exteriorización, como observa Mallea en «Sumersión» (*Sur*, 1931):

El hombre subterráneo de América en marcha (...): Hay algo en ellos de crudamente emocional y de salvaje, algo que no ha llegado todavía al territorio del espíritu, pero donde ya madura un advenimiento: el de ese nuevo hombre de América, intacto, no contaminado, armónico como las partículas sonoras de un canto (1961: 148-149).

En la tradición argentina, el tópico de la inmigración cristaliza en una ficción orientadora nacional con doble perspectiva entre los propios nacionalistas: bien como enemigo de la patria –Leopoldo Lugones denomina al extranjero «plebe ultramarina» en el prólogo a *El payador* (1916)–, o bien como parte intrínseca de la identidad argentina –la visión de Ricardo Rojas¹³–. Una tercera posición es la de los anti-nacionalistas que defienden al extranjero, como Joaquín V. González y Roberto Giusti¹⁴.

¹³ No obstante, como señala Degiovanni: «para Rojas, el criollo argentino es el producto de la herencia étnica hispano-indígena trabajada por la acción del medio. (...) los criollos de las provincias son los argentinos “verdaderos” no solo por plasmar la descendencia histórica de los indios y españoles, sino también por representar el grupo expuesto por más tiempo (...) a la acción simbólica del suelo nativo» (2007: 207); irónicamente, agrega el crítico, Rojas deja de lado a los gauchos de la pampa.

¹⁴ Degiovanni explica que Joaquín V. González vincula la inmigración con el futuro del país porque vincula liberalismo a nacionalismo: «La tradición nacional es, en este marco, una respuesta a los efectos indeseados del proceso general de expansión del capitalismo, sobre todo lo que tiene que ver con la corrupción moral derivada del anhelo de acumulación y reproducción de bienes en todos los sectores de la sociedad. Poniendo a la modernización en el origen de una inevitable decadencia moral, La tradición nacional presenta un diagnóstico negativo sobre la aparente prosperidad del país» (2007: 42).

7.1.3. Villa crespo, crisol de inmigrantes

A principios de siglo XX, Villa Crespo es el barrio invadido por la inmigración, algo que se vive negativamente, según algunos cantos o poemas populares¹⁵. En *Adán Buenosayres*, el narrador presenta el Villa Crespo de los años veinte, es decir, uno de los barrios atestados de inmigrantes, donde deambulan italianos, gallegos, judíos, rusos, entre otros¹⁶. La novela se enmarca así dentro de la «literatura barrialista» cultivada por los escritores porteños durante dicha década, motivados por su color local:

Girondo rumbea hacia Flores, Caballito y las novias, González Tuñón apuesta a la estimulante sordidez de 25 de mayo y Balcarce, Blomberg –con inquietudes náuticas– se decide por el puerto, Marechal transita Almagro, Nicolás Olivari y González Tuñón (Enrique) coinciden por el Bajo, Borges ya declama Villa Ortúzar, Arlt zigzaguea entre Pueyrredón, San Luis y los rufianes, y Raúl Scalabrini Ortiz se empecina en el cruce de Corrientes y Esmeralda (Martínez Pérsico, 2013b: 30).

El texto de los martinfierristas Nicolás Olivari y González Tuñón en «Canto a Filadelfia» (*Martín Fierro*, 41, 1927), alaba la autenticidad de Filadelfia a pesar de los avances de la modernidad: «Mienten los que dicen que eres una ciudad exclusivamente práctica / eres una ciudad mística, una ciudad de evangelistas y de aventureros (...)». Villa Crespo aparece en el verso final: «Filadelfia: Buenos Aires que es tu Villa Crespo», para rescatar un barrio que aún posee su esencia a pesar de los cambios demográficos. Por ello, Martínez Pérsico concluye:

De esta manera la dupla martinfierrista Olivari-Tuñón coloca a Villa Crespo en la «centralidad del margen» para distinguirla de la practicidad vacua y vulgar de la vida norteamericana. Lo mismo hará Marechal con ese barrio porteño en *Adán Buenosayres* (2013b: 64).

Por ello, cuando Adán franquea la calle Warnes, el narrador indica:

¹⁵ Un ejemplo se observa en los siguientes versos del sainete «El conventillo de la paloma» (1929) de Vacarezza: «¿Dónde piantó la alegría / del fondín del Genovés, / la cancha del Marsellés / la tropa de Covadonga / y la famosa milonga del Tano Cuarenta y Tres? / Ya no sos lo que antes eras, / Villa Crespo de mis sueños. / Otras leyes y otros dueños / te barrieron la vereda».

¹⁶ Marechal: «Allí estaban los iberos de pobladas cejas; y los de la tierra vascuence (...); y los andaluces matadores de toros (...); y los ligures fabriles, dados al vino y la canción; y los napolitanos eruditos (...); y los turcos de bigote renegrado (...); y los judíos (...); y los griegos hábiles en estratagemas de Mercurio; y los dálmatas de bien atornillados riñones; y los sirio-libaneses, que no rehúyen las trifulcas de Teología; y los nipones tintóreos. Estaban, en fin, todos los que llegaron desde las cuatro lejanías, para que se cumpliera el alto destino de la tierra Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre» (2013: 194-195).

Pero bien sabía él [Adán] que, apenas cruzara la de Warnes, entraría en un universo de criaturas agitadas: en aquel otro sector de la calle se habían citado al parecer todas las gentes de la tierra, mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro, se combatían entre sí con el gesto y los puños, instalaban al sol el tablado elemental de sus tragedias y sainetes, y todo lo convertían en sonido, nostalgias, alegrías, odios, amores (2013: 160).

Adán muestra su vacilación respecto a la definición de su identidad y el extranjero pues, ante la pregunta de Luis Pereda de «¿cuál es tu posición de argentino?», él responde «muy confusa», y añade:

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*¹⁷. En eso ando. Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual (2013: 239-240).

Pero, como explica González Táboas, el proyecto de nacionalizar al inmigrante y restaurar una tradición perdida se vio imposibilitada por la aristocracia liberal:

Esas élites (...) se propusieron «argentinizar» el producto inmigratorio. Este paso, más meditado, no hizo más que reforzar esa pretensión latente de «europeidad» en una descendencia que (...) acabó por hacer propios los valores del liberalismo. La educación pública (...) prosperó en el loable objetivo «nacionalizador», aunque, paradójicamente, infundiendo en los hijos de los inmigrantes un «argentinismo» abstracto e institucional, «europeísta», que amplió artificialmente la distancia con el pueblo criollo (2014: 79).

En *Adán*, la intervención de Del Solar pone al descubierto la xenofobia de las élites tradicionales, que contribuyó a crear un sentimiento de inferioridad en los recién llegados al país. «—Con o sin Espíritu de la Tierra —exclamó—, ¡que nos dejen en paz los extranjeros! Esto ya no es un país: es una factoría» (2013: 240). Del Solar sería un representante de dicha élite cuando acusa al extranjero de haber hecho de la nación una factoría. En cambio, Adán no se posiciona en contra del extranjero pues admite que la

¹⁷ Subrayamos dicho término como vector de ideología (Cros, 1992), pues suscita una polémica entre la crítica; Gabriel Saad lo emplea para resaltar el racismo de la novela (1989: 245), a quien responde Martínez Pésico basándose en su clave paródica: «Nuevamente, Saad no toma en cuenta que el autor reelaboró —y homenajeó— una práctica generacional basada en la caricatura colectiva, ejercitada mucho antes de la aparición del nazismo» (2013b: 63). Sin embargo, en este caso, las palabras de Adán carecen de comicidad y puede ser desafortunado el empleo de «raza» en su contexto.

controversia se encuentra en la falta de espiritualidad y de orden de Argentina, no en la presencia de inmigrantes:

Decía que 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 (2013: 239).

También Mallea alude a la pérdida de valores y a la necesidad de su restauración por parte de los intelectuales, y atribuye la degradación del inmigrante a su contacto con la Argentina visible: «El encuentro de esas legiones recién llegadas no se producía con la Argentina profunda, sino con la Argentina visible» (1944: 70). Son, por tanto, argentinos desarraigados, idea que conecta con el tópico del desarraigo que surge en los discursos de la Época Infame. Pero de ahí surge la pregunta, ¿todos los extranjeros son percibidos del mismo modo? Los inmigrantes que pueblan el espacio de Villa Crespo son, en su mayoría, trabajadores que han sabido asimilarse a la idiosincrasia del país¹⁸. La novela no presenta ni una total exclusión del extranjero ni su inclusión incondicional, sino el grado intermedio, es decir, su aceptación a condición de su integración a la tradición nacional, en consonancia con el pensamiento peronista. En el ya citado artículo «Proyecciones Culturales del Momento Argentino» en la revista peronista (*Argentina en marcha*, 1, 1947), Marechal señalaba la incorporación del inmigrante como una de las condiciones revolucionarias de dicha doctrina:

...nuestra revolución (...) persigue la reivindicación del hombre argentino en la parte más noble de su naturaleza, vale decir, en su costado intelectual. (...) Razones de linaje físico e intelectual han determinado que nuestro pueblo manifestase desde su origen una decidida vocación por todas las formas de la cultura; y la historia de nuestras ciencias y nuestras artes lo está demostrando (...) Los grandes flujos inmigratorios (...) no solo dejan intacta esa vocación, sino que la corroboran y la magnifican gracias al aporte de sangres hermanas y de mentalidades afines (1947: 127).

¹⁸ En palabras de Blanco: «Adán es el portavoz de una posición integracionista en busca de esa forma espiritual a la que aludí como típica del discurso nacionalista católico que es rastreado también en los discursos de Perón» (2019: 70).

Su inclusión es acorde a la definición marechaliana de «patria»; como explica en «Autopsia de Crespo»,

Patria no es el lugar donde se ha nacido, sino que es una nación o conjunto de habitantes. Reducir la patria a la primera acepción es defender una «mera «geografía» o escenario, con abstracción de los «actores» (el pueblo) y del «drama» (el devenir nacional) que se representa en él (1966c: 76).

Por ello, en la novela, Adán hace la siguiente reflexión:

Adán Buenosayres inició el tema final: ciertamente, aquella ignominia no era necesaria, y sólo una carencia total de sentido colonizador había juntado tres millones de hombres a orillas del Plata, mientras las fértiles llanuras y los valles nemorosos permanecían desiertos. ¿Y qué? ¿Todo estaba perdido? ¡No! Adán Buenosayres recogió a todos aquellos hombres en soledad que había mencionado Bernini; los unió en cristiano matrimonio con mujeres vigorosas; les dijo: «multiplicaos y henchid la tierra»; y los dispersó como semillas, de norte a sur, de naciente a poniente (2013: 395-396).

Entonces, la pregunta que cabe es, ¿cuáles son efectivamente los extranjeros asimilados al país? Para empezar, aquel que no rechaza la tradición nacional como el caso del payador Tissone, de quien Luis Pereda lanza la siguiente observación:

—¡Señores —exclamó—, fíjense qué país es el nuestro, qué carácter el suyo, qué fuerza la de su tradición! Este hombre, italiano de sangre y aborigen de La Paternal, sin haber salido nunca de su barrio, sin conocer la pampa ni sus leyes, ¡toma un buen día la guitarra y se hace payador! ¡Señores, esto es grande! (2013: 352).

En cambio, el inmigrante burgués que llega al país con el fin de enriquecerse, desdeña las tradiciones y no se asimila a la nación, no forma parte de ese colectivo. Un ejemplo ilustrativo es la descripción del funeral de un «gringo» cuyo lujo innecesario contrasta con la sobriedad del funeral del criollo Juan Robles:

—¡Gran Dios! —asintió Dolores—. ¡La capilla ardiente del gringo parecía un altar de iglesia! Vitrales, candeleros artísticos, flores de lujo, ¡y el gringo muy orondo en su catafalco! Sólo el cajón debía costar un ojo de la cara. (...) —El gringo debía de tener los riñones bien forrados —observó Gertrudis. —¿Él? —rio Dolores—. Media Villa Urquiza era suya. ¡Y pensar que llegó a Buenos Aires en patas! (2013: 311).

Dichos extranjeros contribuyen a la degradación moral y espiritual del país al entregarse a los placeres materiales y dedicar su vida a generar dinero. Tal distinción se expone explícitamente en el Libro Quinto durante la conversación de Di Fiore e Inverni:

—Lo peor del caso —gruñe Di Fiore— es que no sólo nuestras fuentes de riqueza están ya en manos extrañas, sino que, además, el extranjero viene realizando entre nosotros una verdadera obra de corrupción.

—El argentino, por naturaleza, fue y debe ser un hombre sobrio, como lo era y es todavía nuestro paisano, como lo fueron y son los inmigrantes que nos han dado el ser a la mayoría de nosotros. Pero, ¿qué ha sucedido? Que el extranjero nos ha embarcado en una mística de la sensualidad y el vivir alegre, inventándonos mil necesidades que no teníamos, para vendernos, ¡claro está!, los cachivaches de su industria y rescatar el oro con que nos paga nuestra materia prima. ¡En buen criollo, eso se llama comer a dos manos! (2013: 446).

También en Saavedra, durante el funeral de Juan Robles, Del Solar acusa a un italiano de haber arribado al país solo para enriquecerse: «¿No sos el gringo bolichero que con hipotecas y trampas robó la tierra del paisanaje? (...) —¡Es un bolichero! — insistía Del Solar—. ¡Sólo ha venido a enriquecerse!» (2013: 266). Otro ejemplo lo hallamos en el funeral de Juan Robles mediante el cobrador Zanetti, personaje que se vincula a los anarquistas emigrados a principios de siglo; su asociación al anarquismo se deduce, en primer lugar, de su participación en la Semana Trágica de 1919 y, en segundo lugar, de su repudio a ciertas tradiciones que califica de «burguesas»:

—¡Yo no me sacó el sombrero ante los coches fúnebres! —rezongó—. ¡Es un prejuicio burgués! —(El cobrador Zanetti no se quitaba el sombrero delante de las iglesias ni de los coches fúnebres; pero se descubría con unción al pasar frente a los conventillos, los nosocomios y las penitenciarías (2013: 321).

En Cacodelphia se presentan otros extranjeros que pecan por su holgazanería, por ejemplo, el conductor gallego, a quien Schulz te acusa de haragán:

—¿Y qué hiciste, no bien llegaste a Buenos Aires? (...) Te dejaste crecer una melena de compadrito, te anudaste al cogote un pañuelo de seda; y se te vio en las milongas de barrio, echándotelas de matón y haciendo esfuerzos inauditos por imitar a los personajes de Vacarezza (2013: 523-524).

Frente a los mencionados, Inglaterra se presenta de manera negativa por su capacidad para la conquista y el desarrollo económico. En consonancia con el discurso arielista, Inglaterra representa aquello que despoja a la Argentina de forma espiritual

porque fue invadida y es gobernada por el hombre económico al que Marechal alude en «Autopsia de Crespo» (1966). De ahí que la sociedad inglesa sea la cultura desprestigiada en la novela en cuanto representante de un modelo de vida materialista y utilitaria. La cultura inglesa se presenta en el *Adán* caracterizada por su automarginación cuando el narrador presenta en la tertulia de los Amundsen al inglés *Mister* Chisholm aislado —es decir, no asimilado—:

Solo. *Mister* Chisholm estaba solo entre sus pájaros azules. ¿Desolación? Quizá. Pero el caso era que una legión de hombres islas como él, distribuidos convenientemente por el globo terráqueo, sostenían el imperio más formidable que vio este mundo (2013: 227).

El personaje de Chisholm y, por metonimia, el imperio británico, son el modelo opuesto al nacionalismo. Durante sus discusiones, los pensamientos del inglés Chisholm giran en torno al contraste entre los «naturales», es decir, la barbarie, y el imperio británico, la civilización:

«Los *naturales* discuten —se dijo *mister*—. Sólo saben gritar y discutir. Sus problemas, como ellos dicen. ¡Fantasías! Tienen la sensación de su libertad, pero, en el fondo, ¿quién maneja los hilos? ¡*Rule, Britania!*» Y agregó *in mente*: «Sólo Inglaterra sabe colonizar. Un estilo propio. Que los *naturales* edifiquen sus castillos de humo: Britania maneja los grandes resortes, y el Imperio está firme. *All right!* Sí, pero...» (2013: 200).

Consiste, en definitiva, en la aplicación del binomio civilización y barbarie a extranjeros y argentinos, respectivamente. Pero la mirada del inglés sirve como contraejemplo del mensaje nacionalista de la novela; el personaje simétricamente opuesto a Chisholm es la inmigrante italiana Cloto, no solo debido a su asimilación al nuevo espacio sino, concretamente, al ser uno de los pocos personajes despojados de todo matiz paródico¹⁹. La vieja Cloto se distingue por su dedicación a las labores del tejido pues, indica el narrador, «era su manera de corresponder a la caridad de aquellas buenas almas que la recogieron en su desamparo, que le costeaban el alquiler de su cuartito y no permitían que le faltase ni el pan de Dios ni la taza de caldo» (2013: 185). Por su labor, el protagonista le asigna el apodo de Cloto, es decir, el nombre de una Parca «...en atención al huso que Cloto exhibía siempre y con el cual hilaba sin descanso y de una

¹⁹ Navascués apunta que en *Adán* existen seis niveles de comicidad en función de cada personaje, una graduación que va desde la «comicidad cero» —Cloto— a la «comicidad grotesca» —el Paleogogo— (2013: 39-42).

manera tan solemne, que Adán se preguntó más de una vez si la vieja no estaría hilando el destino de la calle y el de sus hombres»²⁰ (2013: 187). Cloto se contrapone a los inmigrantes corrompidos en el país pues ella sí se asimiló al país, a pesar del cambio súbito que significó su traslado, como indica el narrador: «Y de pronto aquel extraño viaje marítimo: un tirón brutal que los arrancaba de la tierra y los había dejado a todos con las raíces en el viento» (2013: 186). Asimismo, Cloto es un personaje positivo pues se caracteriza por su espiritualidad cristiana y su transparencia moral²¹.

7.1.4. La cuestión judía

La marginación del judío en la Argentina de la primera mitad del siglo XX fue una de los efectos provocados por el nacionalismo restaurador. Como explica Buchrucker, durante los años treinta se difundió la tesis de la conspiración universal semítica, una idea que se proyectaba entre las revistas *Número*, *Crisol*, *Bandera Argentina*, *Clarín*, *El Pampero* y *Nueva Política*, y en textos literarios cuya trascendencia posterior es casi nula²². Su fin último era señalar el semitismo como amenaza a la tradición nacional, una cuestión que Marechal deja entrever en *Adán* y que suscitara el rechazo de la novela, como ya hemos expuesto en el capítulo tercero. El judaísmo en la novela se proyecta sobre todo a través de Samuel Tesler, máscara de Jacobo Fijman, a quien se describe según los rasgos arquetípicos negativos del judío: enorme nariz y avaricia²³:

Entonces, a la luz temblorosa de la llama, pudo verse algo de su semblante: cierta nariz en forma de pico de gavián, dos orejas enormes y apantalladas, unos

²⁰ Debido a su labor con el huso, Cloto es un personaje antitético al protagonista, quien se autodesigna en diversas ocasiones como «tejedor de humo». Como apuntara Navascués, la expresión es una intertextualidad tomada de *Ulises*, donde se alude al «tejedor de viento» (1995a: 48), pero además connota al proceso de tejido de algo efímero, vago, carente de concreción, frente a la labor real de Cloto; de tal oposición se puede deducirse la dicotomía de realidad/idealismo que caracterizan a Cloto y Adán respectivamente.

²¹ En el Libro Quinto dice el protagonista: «Nos encontramos algunas veces, al amanecer, frente a San Bernardo: yo vuelvo de la noche, sin haberla dormido, sucio de malgastadas vigiliadas y avergonzado ante la nueva luz que me hiere como un remordimiento; Cloto sale de la iglesia, tras haber oído la misa de alba, con su remendado chalón en la cabeza y su antiguo rosario entre los dedos. Nos miramos, yo sucio y envidioso, ella limpia y exacta. Me sonrío: creo que me sonrío a mí sólo, a menos que la sonrisa de la vieja sea universal como la luz. Y Cloto me redime con su mirada y su sonrisa: lo sabe todo y me absuelve, tal vez porque ha recobrado la sabiduría» (2013: 459-460).

²² Buchrucker: «Martínez Zuviría (Hugo West) publicó tres novelas antisemitas (...) Walter Degreff (...) escribió *Judiadas* (1936) y *Sión, el último imperialismo* (1937)» (1987: 123).

²³ Él mismo reconoce su condición de avaro en varias ocasiones: «A veces me sorprende a mí mismo delante de una vidriera, embobado en la contemplación de cualquier chuchería lujosa» (2013: 408). Y más adelante: «—¿Y por qué no? —dijo—. Mi raza conoce bien el secreto del oro: lo fabrica y lo adora. ¿Y por qué no?» (2013: 405).

labios gruesos y sensuales, indicios todos que denunciaban en él a un hijo de aquella raza predilecta, un día, de Jehová, y aventada luego como un puñado de ceniza *por haber teñido sus manos crueles en la sangre de un Dios* (2013: 259).

La cursiva es nuestra para subrayar el ataque lanzado por Saad a Marechal al acusarlo de antisemita, pues el apunte final de la cita es ciertamente desafortunado por el calificativo de «crueles». El protagonista y Tesler discuten en diversas ocasiones acerca de la divinidad de Cristo que el segundo niega; Adán no deja de señalar continuamente el matiz imperialista de la raza judía que, desde su punto de vista, ha caído en decadencia. Es evidente que el mensaje del texto respecto al tema semítico se inclina hacia la postura del protagonista no solo por el trasfondo cristiano del final del Libro Quinto, sino también porque su discurso, a diferencia del judío, carece de comicidad. En cambio, al judío Tesler se le despoja de toda autoridad desde el momento en que se presenta ridiculizado – Navascués lo incluye, junto a Schulzte, entre los personajes que sufren una «comicidad relativa» (2013: 41)–. La ridiculización a que nos referimos se observa desde el inicio en su actitud histriónica; su vestimenta irrisoria –el quimono del cual se burlan los albañiles italianos–; y su vida diaria, dedicada a menesteres triviales. Pero, sin duda, su aspecto más negativo es su racismo y rechazo hacia el pueblo argentino:

Eso era lo malo del filósofo villacrespense y lo que lo llevó a sufrir contrariedades innúmeras: un racismo feroz en virtud del cual resultaba que todo el universo era literalmente mulato, con la única excepción del mismo filósofo. (...) ¿con qué autoridad ultrajaba el sentimiento patrio de sus colegas de sector, él, retoño final de un pueblo que, a consecuencia de una maldición teológica, erraba todavía por el mundo y había perdido enteramente su sensibilidad nacional? (2013: 239).

Tesler es indiferente a la tradición nacional y rehúye todo intento de asimilación al país, manteniéndose al margen y conservando las costumbres de su raza, razón por la cual es condenado al octavo infierno de Cacodelphia, la Soberbia²⁴. Allí, en Cacodelphia, un sacerdote de Villa Crespo se lamenta de la presencia semítica en el barrio: «Yo me refiero a la época idílica de Villa Crespo, antes de que recibiera el color de Israel» (2013: 567), lo que recuerda a la tesis de la conspiración señalada por Buchrucker.

²⁴ Cabe aludir a la significativa imagen que decora su quimono, Narciso mirándose en el río, uno de los mitos que hacen referencia al pecado de la soberbia.

7.1.5. Villa Crespo nocturna, invisible y espiritual

Frente al Villa Crespo diurno, la faceta moderna, pintoresca, concurrida y en continua actividad, el narrador presenta el espacio de la noche, que se correspondería con un lugar puramente estático. Adán recorre el barrio nocturno en su viaje de vuelta tras la expedición a Saavedra en el Libro Quinto, cuyo final corresponde a la clausura de la novela propiamente dicha²⁵. Resultan significativas las semejanzas entre el Buenos Aires nocturno del Adán y las ciudades europeas descritas por Mallea en *Nocturno europeo*. Tal es así que Marechal, al reseñar la novela en la revista *Sur* (1935), hace ciertas observaciones que son aplicables a su propia obra, como el sentido metafísico de la noche que «...no se realiza en este mundo (...). Lo que verdaderamente ocurre es que la noche está realizándose en el observador protagonista de la obra» (1935: 117), y añade que *Nocturno europeo* es una obra donde «...ha de resonar el acento de la noche, y no de la noche física, sino de la noche espiritual» (1935: 119).

Villa Crespo adquiere una anatomía distinta puesto que el ajetreo matinal es sustituido por una descripción romántica de un espacio poético²⁶. El narrador diluye todo rasgo porteño que caracterizaba al barrio durante el día, y se describe una urbe que podría pertenecer a cualquier cultura o país, y que no se identifica necesariamente con Buenos Aires. De ahí se deriva una nueva dicotomía que vincula el día a la identidad porteña, mientras que la noche connota a lo universal. Pero cabe aquí agregar otro binomio espacial de la novela a partir de los espacios irreales de Cacodelphia y Calidelphia, invenciones del astrólogo Schultze que Adán denomina «ciudad atormentada» y «ciudad gloriosa», respectivamente. El lector accede a Cacodelphia en el descenso *ad inferos* del Libro Séptimo pero Calidelphia es la ciudad utópica, el no-lugar, indeterminado, el lugar de lo neutro, que jamás se hace presente. Ambas, unidas, constituyen la contraparte de Buenos Aires, como explica Schultze: «...las dos ciudades se unen para formar una sola. O, mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible» (2013: 511). La cita, además de aludir otra vez a la antítesis visible/invisible, asocia Calidelphia y Cacodelphia a la oposición Buenos Aires nocturna y diurna. En Cacodelphia, el protagonista se

²⁵ Es la clausura en tanto el Libro Sexto y el Séptimo consisten en el Cuaderno de Tapas Azules –poemas del protagonista– y en el descenso alegórico a Cacodelphia. El final del Quinto Libro es la muerte física de Adán y lo que cierra la trama, conectándose al funeral del «Prólogo indispensable».

²⁶ Navascués: «Las calles de Villa Crespo quedan simbólicamente vacías a partir de este episodio para acoger al héroe en lucha con su soledad. Y a la dispersión sucede el movimiento de unificación de los sentidos, anunciado por la huida de todos los personajes al final de la batalla» (1992a: 111).

encuentra a distintos personajes de la realidad porteña condenados por sus respectivas culpas o pecados²⁷; sería, por tanto, un espejo esperpéntico del Villa Crespo que recorre Adán durante el día, creado a partir de la deformación y la hipérbole. López Sáiz indica que la visión de la ciudad, que se sistematiza en Cacodelphia es la ciudad del pecado según la visión agustiniana (2016: 130), mientras que Calidelfia, por el contrario, es el espacio de la virtud, de la espiritualidad, quimérico; en definitiva, aquel que Adán busca alcanzar, pero que nunca se hace visible en la novela –sería, pues, la Buenos Aires no visible–.

El cronotopo nocturno funciona, según Olivares Jara, como prolepsis de la muerte del protagonista (2005: 485), mientras que, para Navascués, posee un simbolismo ambivalente: es negativo cuando el protagonista es invadido por los miedos infantiles o durante el descenso a los infiernos, pero adquiere un valor positivo en el acto de creación poética del Cuaderno de Tapas Azules (Navascués, 2013: 52). El despertar metafísico se podría vincular al despertar físico con que comienza el Libro Primero: «Adán Buenosayres despertó como si regresara» (2013: 100). Tal paralelismo antitético otorgaría a los primeros cinco Libros una estructura circular que se une en ambos momentos del despertar y que equivalen al cronotopo bajtiniano del umbral, esto es, una unidad espacio-temporal que marca un antes y un después en la vida del personaje (Bajtín, 1989: 399). La noche es el lapso temporal donde el protagonista, recogido en soledad, vive su epifanía, de ahí la posible identificación entre Calidelfia y el Villa Crespo nocturno. La revelación del absoluto que vive allí Adán se encuadra bajo una tradición narrativa romántica donde se presenta una conspiración de la realidad contra el yo individual. Por ello, Arregucci concluye que Marechal profundiza con acierto en la realidad del país, no ya por el tratamiento paródico del Libro Séptimo, sino por «...la angustia proveniente del desajuste que caracteriza a su personaje central, vinculado a una generación refinada, que siente el vacío bajo los pies» (2002: 205), lo que hemos vinculado al «sujeto de yecto» (Lukács). En la calle Gurruchaga se culmina la comunicación entre el mundo divino y el terrenal, constituyéndose en el centro espacial de la trama. Es un espacio exterior pero privado, vinculado a lo sagrado. Si, como explica Eliade, la experiencia religiosa se asemeja a la fundación del mundo, es la experiencia de

²⁷ Cabe aludir aquí al cambio operado por Marechal al sustituir la clasificación dantesca por la propuesta de los pecados capitales de Santo Tomás: «A diferencia de la *Comedia*, sustituye en la primera espira al Limbo por el Fanguibarrío (...), omite en la cuarta espira a la prodigalidad en tanto reverso complementario de la avaricia y excluye el par de la ira y la tristeza (...). Finalmente en el último y noveno círculo, cuya última zona Dante localiza a Judas, Bruto y Casio» (López Saiz, 2016: 157).

Adán lo que lleva al protagonista a re-fundar el espacio que lo rodea; de ahí la parodia al Génesis ya aludida y la creación de Cacodelphia por parte de Schultze. Ambos son personajes que poseen una vocación cosmogónica en un gesto imitativo del creador – recordemos las referencias al poeta-genio de la Glorieta de Ciro–.

La oposición Villa Crespo diurno y nocturno cobra aún más sentido por la estructura circular a partir del viaje de ida y vuelta de Adán ya señalado. Si el Libro Primero comienza con la salida del protagonista de su hogar, el Libro Quinto finaliza con la vuelta al mismo lugar durante la noche. El itinerario del protagonista conlleva un aprendizaje vital y sapiencial, de ahí las diferencias evidentes entre el viaje de ida y vuelta; en la ida, encontramos un Adán que, si bien ha perdido parte de su esperanza por conquistar a la Solveig, aún conserva cierta ilusión que le impulsa a llevarle su Cuaderno de Tapas Azules²⁸. Sin embargo, la vuelta significa el desengaño; la noche de Villa Crespo lo enfrenta al Cristo de la Mano Rota y, en consecuencia, a sus inquietudes y preocupaciones metafísicas. El lector sabe desde el principio que el protagonista está «herido de muerte» y su último destino, Cacodelphia, demuestra que su desenlace es un fracaso. Si Calidelfia no aparece en la novela es debido a que representa el espacio utópico, esa nación católica que el pueblo argentino está a la espera de alcanzar aún. No obstante, el final del Libro Quinto no es un mensaje desesperanzador debido a la confesión de fe cristiana que revela Adán, a la manera agustiana²⁹. Si dijimos que el protagonista es un sujeto «de yecto» (Lukács, 1963), es decir, aquellos personajes que sufren la crisis existencial propia de la modernidad, Adán se distingue por su espiritualidad católica que le infunde, hacia el final de la novela, sentido a su búsqueda vital. Por ello, cabe matizar que la particularidad de *Adan Buenosayres* es la vinculación de la vanguardia y el nacionalismo espiritual, pero no una espiritualidad entendida a la manera del arielismo (secularizada) sino religiosa y, concretamente, católica.

²⁸ Al comienzo del Libro Primero, el protagonista parece revelar su pesimismo respecto a la posibilidad de lograr el interés de la Solveig: «¡La rosa era Solveig Amundsen, pese a lo que afirmara el día! Y recordando ahora el episodio final de Saavedra sintió algo que no era ya, como lo había sido aquella tarde, ni el gusto acerbo de una humillación ni el vacío de una desesperanza, sino tal vez la melancolía de un acariciado imposible» (2013: 103-104).

²⁹ Dice Adán: «Señor, confieso en ti al Verbo que, sólo con nombrarlos, creó los cielos y la tierra. Desde mi niñez te he reconocido y admirado en la maravilla de tus obras. Pero sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje» (2013: 465). Subrayamos la parte que, creemos, vincula al personaje con la figura de San Agustín quien, en *Confesiones*, relata su conversión al cristianismo tras un estilo de vida alejado del cristianismo.

7.1.6. Saavedra, periferia ficcional y mítica

Frente a Villa Crespo, Marechal recupera el espacio inaugurado por las orillas de Borges, la periferia³⁰. El tratamiento de la periferia lo perfila como un territorio mítico que da lugar a acontecimientos fantásticos³¹, rompiendo el horizonte de expectativas de una novela que carecía de ellos. El espacio del suburbio adquiere un simbolismo legendario, no solo por la carga tradicional que ya posee³², sino también por las leyendas que pululan en ese espacio y la perspectiva desde la cual lo presenta la instancia narrativa. Como explica Ricardo Gullón, todo espacio literario se vuelve simbólico al trastocar la temporalidad del relato,

...no solo por alteración en la cronología, sino en el modo del transcurso, las narraciones en que tal desplazamiento se registra tienden, en estructura y consistencia, a lo brumoso: espacio y tiempo envueltos en niebla (en ambigüedad): trama en que los signos pueden ser contradictorios (1980: 38).

Lo ambiguo, lo paradójico, resulta de la vaguedad inherente al territorio de lo fronterizo, un lugar incierto y, en cierto modo, indefinible. Jorge Mañach alude al concepto de situaciones-límite que, en literatura, se suelen desarrollar en espacios fronterizos por la carga metafórica de los mismos:

Son aquellas en que se implica todo el sentido radical de la existencia humana, en que todo el ser de la persona está comprometido. (...) podríamos decir metafóricamente que también la frontera física (...) es a su modo una situación-límite, ya que en ella se extreman las circunstancias, los intereses y los problemas comunes a ella y a su hinterland (1970: 32).

El ejemplo más ilustrativo de dicha situación-límite en Saavedra es el entierro de Juan Robles, con la carga simbólica que posee todo velorio: frontera entre vida y muerte: «esa cosa inerte que está y no está en este mundo» (2013: 310), indica el narrador. En

³⁰ Sarlo: «Su invención son las “orillas”, zona indecible entre la ciudad y el campo, casi vacía de personajes (...). El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística» (1988: 43).

³¹ Seguimos el uso de fantástico como vacilación propuesta por Todorov, pues en Saavedra, el narrador deja al lector abierta la posibilidad de interpretación, y no le otorga demasiada relevancia a la verosimilitud de los hechos acontecidos. No obstante, ya desaparecido el Neocriollo, el narrador sí afirma con seguridad que lo que ocurre «en adelante pertenece al dominio de lo natural» (2013: 289).

³² El valor legendario de Saavedra en la literatura argentina ha sido destacado por Piñeiro: «En este sentido, varias novelas han tomado al barrio de Saavedra como una geografía vital con un profundo valor mítico y simbólico. Ellas nos permiten tener una perspectiva aparentemente ficcional pero (...) con un anclaje profundo en hechos y personajes de cuya realidad podemos tener más que indicios» (2016: 32). Entre las obras, Piñeiro incluye *La ciudad de un hombre* (1943) de Leónidas Barletta, *El sueño de los héroes* (1954) de Bioy Casares y, claro está, *Adán Buenosayres* y *Megafón o la guerra*.

Adán, el personaje de Tesler define Saavedra como el final de la ciudad: «Sí –confesó–, me gusta el paisaje de Saavedra, ese paisaje desgarrado en que termina la ciudad» (2013: 137). Tal definición pone de relieve su falta de delimitación, pues resulta difícil determinar un territorio que es, de por sí, un límite. Lo paradójico de Saavedra reside precisamente en que, siendo un espacio abierto, el narrador alude a la dificultad para acceder allí: «Fue justamente al sortear una de aquellas lomas inaccesibles cuando los héroes detuvieron su marcha, sorprendidos ante la escena que se les ofrecía de súbito» (2013: 295). Espacio infinito e inalcanzable, la periferia es la «prometida del horizonte», pues en ella se asoman los principios de la pampa. De esta manera, el Saavedra marechaliano se inscribe en el tópico del horizonte pampeano como inasequible, convención que se observa desde el *Facundo*:

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda?
¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? (2011: 51).

En este ámbito se llevan a cabo, por una parte, la expedición a Saavedra del Libro Segundo y el descenso *ad inferos*. En la expedición aparecen personajes típicos de la tradición gauchesca, al tiempo que se desmitifica el martinfierrismo a través del enmascaramiento de personajes reales ya aludidos³³. De este modo, la tradición argentina se identifica con lo fronterizo, por su carácter heterogéneo, ambiguo, y aún indefinido. La región marginal solo se visita de noche –por lo que no cabe aquí la división diurno/nocturno–, pero sí se propone una nueva dicotomía que distingue entre centro-realismo/suburbio-fantástico, este último caracterizado por lo enigmático, por una indeterminación que se deriva de la fusión ciudad-campo:

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. (...) [donde] pululan tribus de frontera

³³ Para Martínez Pérsico, la expedición representa la tendencia nacionalista del grupo *Martín Fierro*: «La expedición criolli-malevi-funebri-putani-arrabalera que los martinfierristas emprenden en dirección a Saavedra, en el Libro Tercero de *Adán Buenosayres*, puede ser leído como una elaboración, a través del discurso literario, de aquella porfiada inquietud generacional» (2013b: 26-27). Asimismo, Ángel Núñez afirma que toda la excursión consiste «...en un verdadero tratado de la Argentina, desarrollado en el diálogo de los seis amigos. Se analiza la naturaleza: sus orígenes (la Atlántida platónica), su terreno, el Río de la Plata; la fauna (gliptodonte, caballo) y sobre todo el hombre (indios, gauchos, inmigrantes» (1997: 678).

que oscilan entre la ciudad y el campo; allí, prometida del horizonte, asoma ya su rostro la pampa inmensa que luego desplegará sus anchuras hacia el Oeste bajo un cielo empeñado en demostrar su propia infinitud (2013: 253).

Por ello señala Blanco que la carencia de coordenadas precisas idealiza el espacio y se ancla en una matriz mítica (2017b: [s.p.]). La relevancia de Saavedra se deriva también de que allí se opera la unión de contrarios acorde a la dialéctica neotomista de lo terrestre frente a lo divino, y al motivo medieval de la psicomaquia, es decir, la lucha alegórica de las virtudes contra los vicios. Esta función se proyecta sobre todo cuando Tesler ubica en este arrabal la batalla celestial:

Hablaba de una pelea terrestre —continuó Samuel—, una pelea silenciosa e invisible. Ahora bien, no sólo intervienen los hombres en ese combate metafísico: la verdadera batalla se decide arriba, en el cielo de la ciudad. Es la batalla de los ángeles y los demonios que se disputan el alma de los porteños. ¡Oigan! ¡Es aquí mismo, en este arrabal!³⁴ (2013: 264).

La instancia narrativa ofrece una visión enigmática de Saavedra y desata la curiosidad en el lector, quien solo puede esperar que algo extraordinario ocurra allí:

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 mundo se conserva por el secreto», afirma el Zohar. Y no a todos es útil conocer el verdadero nombre de las cosas (2013: 253).

El narrador y los personajes afirman allí la existencia de leyendas tradicionales y fenómenos sobrenaturales desde la creencia popular:

Dicen los viejos de Saavedra que, cuando hay luna y el cielo se pone del color de la ceniza, no es raro ver llamas errantes que se detienen, ya entre las ruinas de una tapera, ya en el brocal de algún pozo sin agua, ya en la raíz tortuosa de tal o cual ombú: son almas de difuntos, atadas aún a la tierra por algún lazo maldito, que oscilan descabelladamente como si un viento implacable las agitara, y que se extinguen en el aire no bien se les reza una corta oración (2013: 254.)³⁵.

³⁴ En *Megafón o la guerra* se alude nuevamente a las dos batallas (una terrena y otra celeste) que se librarían en la ciudad de Buenos Aires. No es baladí, por tanto, que Marechal incluya a Tesler en la novela.

³⁵ Del Solar agrega otras historias legendarias: «—¡Hum! —barbotó Del Solar—. Estos alrededores de Buenos Aires tienen una vieja tradición de brujería. Las apariciones del *chancho* y la *viuda* son aquí moneda corriente» (2013: 298). Estas mismas leyendas son nombradas por Borges en *Evaristo Carriego*: «Porque a los verdaderos peligros de un compadraje cuchillero y soberbio, había que sumar los fantásticos de una mitología forajida; la *viuda* y el *estrafalario chancho de lata*, sórdidos como lo bajo, fueron las más temidas criaturas de esta religión de barrial» (1979: 23).

Saavedra adquiere una función mítica que, como veremos a continuación, se complementa con la imagen de Maipú en relación con el mito de la nación católica.

7.1.7. Maipú, la Argentina invisible en marcha

*...la misión a que, evidentemente, está llamada nuestra generación: la de reconquistar
una patria que hemos perdido*

(Scalabrini Ortiz, Cuadernos de FORJA, II/4, 1938)

Al referirse a la revolución de junio de 1943, primer signo triunfal del peronismo, cuenta Marechal: «Era la Argentina “invisible” que algunos habían anunciado literariamente, sin conocer ni amar a sus millones de caras concretas y que no bien las conocieron, les dieron la espalda. Desde aquellas horas, me hice peronista» (1990: 43). Esa patria en potencia es el mito de la nación católica que Lojo ha analizado previamente en «El “Mito de Maipú” en la poética de Leopoldo Marechal» (2003), y López Sáiz encuentra como trasfondo de tres obras marechalianas: *Cinco poemas australes*, *Adán Buenosayres* y *Antígona Vélez*. El mito, entendido aquí como algo perdido a la espera de su recuperación, oscilante entre el pasado y el futuro³⁶, se configura en el *Adán* mediante dos estrategias: la revisión de la historia –en consonancia con el impulso revisionista de la Época Infame–, y el componente utópico que se desprende del afán por restablecer la Argentina Invisible en el futuro. Marechal expone la necesidad de recuperar la noción de patria tergiversada por la burguesía en «Autopsia de Creso»: «Tergiversar la noción de patria es lo que hizo Creso para ganarse al soldado. (...) sustituir la primera noción de Patria (nación o conjunto de habitantes) por la segunda (lugar en que se ha nacido)» (1966c: 76). Tal debe ser la misión de todo argentino comprometido con su país. Pero aún la Argentina se encuentra en marcha en un proceso revolucionario que, si bien en 1943 dio un paso cualitativo, aún no se había consolidado. En «Proyecciones culturales del momento argentino», Marechal expone las características de la revolución peronista:

El segundo carácter distintivo de nuestra revolución es el que trabaja ella sobre un conocimiento integral del hombre al reconocer en la unidad-hombre un *compositum* de cuerpo y alma. (...) su originalidad consiste en un retorno a los conceptos tradicionales acerca del hombre y su destino y en un *rappel a l'ordre*, lanzado entre dos corrientes, el capitalismo y el marxismo, antagónicas entre sí

³⁶ Recordamos la «anulación del presente» señalada por Hammerschmidt (2018).

pero vinculadas entrañablemente por un común denominador materialista (1947: 125-126).

La revolución peronista se aleja, por tanto, de la lucha de clases debido a la división que provoca en una comunidad; tal como explica Perón en el capítulo IX de *La comunidad organizada*, el pueblo ha de estar unido. (2014: 116-117). Partiendo de una definición tomista de «democracia»³⁷, el discurso peronista aboga por la cimentación de una nación unida por su pasado histórico para configurar la patria futura. En *Adán Buenosayres*, Maipú representa ese espacio de pasado mítico y el futuro utópico deseado, como veremos en el presente apartado. El pasado se proyecta en la infancia del protagonista en Maipú y los hechos que el abuelo Sebastián le relataba acerca de su juventud y su vida de contrabandista. Por tanto, la narración pasa del presente en Villa Crespo hacia dos momentos históricos distintos: infancia de Adán, que no está ubicada específicamente en un tiempo-espacio particular, y época rosista, en consonancia con el revisionismo histórico de los años treinta. Marechal no señala a Perón como el nuevo Rosas y, menos aún, en *Adán*, donde no se nombra al primero. Sin embargo, podemos encontrar dicha equivalencia implícita tras las declaraciones del escritor acerca de la necesidad de un líder que guíe a la masa junto a las consideraciones acerca de Rosas en su primera novela, y las alusiones a Perón en *Megafón*. En «El poeta depuesto», Marechal apela a los intelectuales que lo ignoraron al publicar su novela y explica la función del caudillo en la sociedad:

Los pueblos (...) han encarnado siempre y encarnarán en un hombre al Poder (en «abstracto») que ha de redimirlos (...) Si bien se mira, todas las gestas de la historia se han resuelto con un caudillo esencial que obra con un pueblo substancial así como la forma (...) actúa sobre la materia. De tal modo, la democracia se hace visible y audible en un multitudinario «asentimiento» rico en energías creadoras (1970b: 59).

En *Adán Buenosayres* esa figura del líder se identifica con el Neogogo según Navascués (2013: 521), mientras que para Blanco, con el Potencial Bruno de Yasea. Ambos personajes se mencionan en el Libro Séptimo, durante el descenso a Cacodelphia; al primero lo presenta Schulzte como el salvador del Pueblo, por tanto, la vinculación

³⁷ Perón: «El *credo ut intelligam* de Santo Tomás informa toda una Edad humana. Centra sobre un fin la esencia y el existir; condiciona una ética y una moral y, acaso, por primera vez, se relacione con ésta, en jerarquía de necesidad, el libre albedrío, la libertad de la voluntad, como requisito de la Moral. La tomística (...) centró al hombre en un momento decisivo ante un panorama hasta entonces confuso. Lo centró con poder suficiente para negar los propios principios de que esta situación procedía» (2014: 111).

entre Neogogo y Perón es transparente (2016: 159), no solo debido a su condición de guía, sino también por las referencias a la masa perdida, que reclama una orientación:

—Es el pobre Demos —respondió Schultze—: la mayoría nuestra que, inclinada igualmente al bien y al mal, sigue la dirección de cualquier viento. Sus actos y voces anuncian a las claras que hoy la solicitan vientos despreciables. Pero con ese mismo barro un Neogogo hará maravillas. (...) Esto no es aún la Cacodelphia tenebrosa (...). Es el suburbio de los irresponsables (2013: 521).

La aclaración final de Schultze no es arbitraria: los personajes no se encuentran aún en Cacodelphia pues la culpa de la irresponsabilidad del Demos no recae sobre él sino sobre aquellos quienes deben liderar al Pueblo y salvarlo de su ignorancia. El personaje habla en futuro —«el Neogogo hará maravillas» (*Ibid.*)—, siguiendo el tono utópico de la novela. En definitiva, este pasaje encierra el sentido utópico de la novela y su alcance ideológico en consonancia con la doctrina peronista. Así, mientras el Neogogo es el líder en potencia, los Potenciales son encarnaciones de los deseos frustrados que se le presentan a Adán en la quinta espira de Cacodelphia; uno de ellos, Bruno de Yasea, personifica la figura del caudillo y apóstol, pues posee el doble rasgo de político y mesías:

Es precisamente en la figuración de ese Potencial presidente que se advierte la presencia de un discurso populista en donde el Pueblo esta vez convoca la figura de un apóstol (...). Bruno de Yasea es el nombre de esta entidad inventada a través del cual (...) se enfatiza (...) el carácter potencial de la figura. A esto se le suma la resonancia del matiz religioso por el eco significativo de Amén y por su asimilación con la figura de un apóstol. Precisamente este rol de difusor de la doctrina mesiánica viene a reforzar las características de líder asignadas a este personaje (Blanco, 2015: 47-48).

El discurso de Bruno de Yasea gira en torno a todas aquellas hazañas que podría haber hecho: «Yo, Bruno de San Yasea, en pleno siglo XX asumí o asumiría el gobierno de la República; y durante ocho lustros regí sus destinos con una mano de hierro y la otra de azucena» (2013: 645); y a las posibles reformas que podría haber llevado a cabo en la República³⁸: organizar corporaciones a los trabajadores del campo, instaurar una

³⁸ Blanco apunta que en el discurso de Bruno de Yasea hay «rasgos que permiten hablar de estilización: la misión de los obreros que migraron en masa desde las provincias hacia Buenos Aires (...); la nacionalización de la cultura a través de la difusión del folklore; la política corporativista (...). Continúan luego menciones al *otium* de los trabajadores, reminiscencias a la implantación de las políticas como subsecretario de trabajo» (2017: 242).

tradición, homogeneizar las clases sociales y, no menos importante, alcanzar un país organizado en términos terrestres y espirituales:

Yo soy quien organizó en corporaciones vistosas a los ganaderos australes, a los agricultores del centro, a los viñadores de Cuyo y a los tabacaleros, yerbateros y algodóneros del trópico: (...) yo mismo les di códigos asombrosos, dibujé sus escudos y emblemas, determiné sus festivales, escribí sus canciones alusivas y legislé sus danzas litúrgicas. (...) En llanos, montes, aldeas y urbes templé y armoniqué las clases sociales como si fuesen las cuerdas de un laúd, para que juntas y sin discordia levantaran el acorde unitario de la vida (*Ibid.*).

La República espiritual gobernada por un líder que represente al conjunto de la sociedad es el devenir nacional y la meta que debe perseguir el pueblo argentino. Si la Argentina prosigue en el camino del progreso mal entendido, cayendo en los vicios del utilitarismo y materialismo, culminará en una Cacodelphia; si, en cambio, sigue un rumbo material y espiritual equilibrado, conforme al mito de la nación católica, podría alcanzar la Calidelphia deseada, recuperando los valores positivos del pasado perdido. En *Adán*, el pasado histórico se ubica en Maipú, donde el protagonista pasa su infancia y al que accedemos a través de su memoria. En el Libro Primero, Adán recuerda a su abuelo Sebastián, las figuras de los gauchos y rememora sus anécdotas como aventuras pretéritas, irrecuperables ya:

¡Oh, aventuras de ayer —pensó Adán—, caballos, aguas, vientos! (...) ¿Qué hacer ahora? ¿Qué hacer ahora de sus manos inútiles? Tal vez los ocho vascos enormes, que se lo llevaron a pulso hasta el cementerio de Maipú, habían enterrado a la aventura junto con el abuelo Sebastián: (...) ¿A dónde se había ido el abuelo?, ¿a la estancia de aquel «don Cristo mentao» que describía el disco gaucho en el fonógrafo de la casa? Eso era, sin duda: el abuelo Sebastián había llegado a la estancia celeste, le habían permitido desensillar y había soltado su tordillo viejo en el campo de las estrellas (2013: 115-116).

A través del tópico del *ubi sunt*, el protagonista admite que aquellos tiempos no pueden volver y los contrasta con su presente —«¿Qué hacer ahora? ¿Qué hacer ahora de sus manos inútiles?»—. Como explica Lojo, Adán opone la caridad y praxis sencilla de coraje austero de esos héroes a sus fantasías de tejedor de humo, exiliado en la ciudad (2013: 123). Hay una exaltación de los valores pasados y, concretamente, de la valentía de su abuelo Sebastián, contrabandista durante el rosismo, servidor de Dios y de la Santa

Federación, como confiesa ante el Restaurador³⁹. Pero, ¿qué imagen de Juan Manuel de Rosas se proyecta en la novela? El protagonista recuerda cómo, en la escuela, al admitir que su abuelo había sido contrabandista, su profesor, le replicó que Rosas fuera «un déspota cruel» y el contrabando, un crimen. Al desaprobar la labor del abuelo Sebastián, mitificado en la novela como inmigrante trabajador⁴⁰, se despoja de autoridad a Don Aquiles y, por tanto, el calificativo referido a Rosas es una ironía *per contrarium*, esto es, en boca de quienes siguen la historia «oficial» mitrista, configurada por la oligarquía liberal. En otros términos, el texto no muestra necesariamente una imagen favorable de Rosas, pero si leemos dicho pasaje a la luz del revisionismo histórico-cultural en que se escribe la novela, el texto adquiere una significación revisionista.

La mitificación del campo o el espacio pampeano no solo se manifiesta a través de Maipú, también mediante la Historia del Personaje, quien aparece en el sector de los homoglobos, en la cuarta espira de Cacodelphia. Dichos seres, descritos como hombres de goma inflados e hinchadas figuras, encarnan al individuo que se ha dejado llevar por los placeres superficiales de la modernidad: hijo de la oligarquía, su esencia es precisamente la «...falta de esencia, un vacío absoluto, una desolación interna que lo hacen capaz de asumir todas las formas e imitar todas las actitudes» (2013: 608). Uno de ellos, el Personaje –quien carece de nombre justamente por la ausencia de identidad y personalidad–, toma la voz para relatar cómo su vida culminó en ese vacío. Descendiente de soldados, su abuelo se establece en la soledad de la pampa al dirigir la estancia «La Rosada» que su padre hereda y dirige con rigurosidad:

Bajo su dirección «La Rosada» conoció sus mejores días: los toros escoceses, los caballos árabes, las viñas españolas y los árboles del norte que había traído él en sus estudiosos viajes, no tardaron en enriquecer y humanizar aquella tierra que hasta entonces había conservado su imponente brutalidad telúrica. En sus fervores de creador, mi padre soñaba con un «patriciado» rural que se asentaría en el desierto para darle formas y leyes humanas, y para cubrirlo de multitudes fervorosas que, arraigando en nuestra tierra, consiguiesen añadir un sonido nuevo al acorde universal (2013: 610).

³⁹ El abuelo declara sus ideas político-religiosas durante un interrogatorio frente a Rosas, cuando los mazorqueros lo capturan al confundirlo con un unitario: «—“¡Hum!”», exclama Rosas. “A lo mejor me harás creer que sos un buen federal”. —“¡Soy un buen federal!”», responde el abuelo, y no miente» (2013: 115).

⁴⁰ En su aparición durante la Expedición a Saavedra, el abuelo Sebastián afirma: «Cien veces crucé la pampa en mi carreta, y cien veces el río en mi ballenero de contrabandista. Aré la tierra virgen y agrandé rebaños» (2013: 286-287). El personaje adquiere así una solemnidad propia del extranjero que participa del desarrollo positivo del país.

Al final del pasaje se alude al afán de humanizar la barbarie telúrica como empresa necesaria para la conformación de la nación:

Entre las características de la nación argentina manifiestas en su infancia, según la historia narrada por el Personaje, se cuenta como componente fundamental la localización en la pampa, cuya conquista y poblamiento son presentadas como empresa trascendente (...). La tarea de construcción de un mundo humano (...) es transferida aquí desde los hombres del sur a los padres y próceres de la patria: la pampa deviene así lugar de origen de la nación y el dominio trascendente de la tierra y sus criaturas se trasmuta en acto de construcción nacional (López Saiz: 165).

Como indica el Personaje, la historia del país evolucionó a favor del desarrollo urbano a principios del siglo XX y por ello, su padre observa la decadencia del patriciado, rendida ante «los intereses dudosos y a las ambiciones funestas que ya bullían en el corazón abstracto de la Ciudad» (2013: 613). Se inicia la «era de los abogados», y el Personaje y sus hermanos se trasladan a Buenos Aires para estudiar en la universidad. Mientras el primero viaja a París, se entrega a los placeres mundanos y sueña con ser escritor, ellos prosperan; Rafael, en términos económicos; José Antonio, en el mundo político y social. A su vuelta, el Personaje retorna a La Rosada para recuperar su juventud perdida y, al percatarse de la inutilidad de sus esfuerzos, contacta nuevamente con sus hermanos, quienes le consiguen un puesto en el Ministerio, como Director General. Y así comienza, explica el Personaje, el Canto del Cisne de su Sensibilidad:

En adelante ya no viví un tiempo humano, sino un «tiempo de Personaje» cuya nebulosa cronología me será difícil consignar aquí. Sólo recuerdo que, gradualmente, me fui entregando al mecanismo de la Dirección, cuya fascinadora regularidad logró subyugarme poco a poco hasta la hipnosis definitiva (2013: 624).

La historia del Personaje sirve como ejemplo de la Buenos Aires Visible, corrompida por los males del progreso económico. El mensaje no es, sin embargo, que el país deba volver a vivir como en tiempos de los patricios, pero sí recuperar sus valores espirituales que tienen de base la tradición hispano-católica. La pampa, Maipú y La Rosada son equivalentes debido a su dimensión temporal mítica que adquieren al estar despojados de política e historia:

Esa estrategia se enmarca, por una parte, en la visión mítica de la nación y la historia nacional que subyace al discurso peronista, (...) la cual se funde aquí

con una visión metafísico-religiosa de la esencia intemporal de la nación. Por otra parte, ella se integra en la visión dicotómica propia de la ideología peronista que opone la construcción de la patria a la acción disolvente de los «políticos» y, en particular, reproduce en líneas generales la visión planteada por Perón acerca de la degeneración del patriarcado en una oligarquía responsable de la destrucción nacional (López Sáiz, 2016: 167).

¿Qué solución propone la novela? Buenos Aires está, afirma Schultze en *Cacodelphia*, «bajo el signo de Libra. Todas las audacias del intelecto son aquí posibles y deseables» (2013: 652). El astrólogo es quien, durante el descenso a *Cacodelphia*, expone de manera explícita cómo debe organizarse la sociedad ideal. Su explicación se dirige al personaje de Midas en el *Plutobarrio*, donde yacen los avaros. Resulta significativo que Adán, quien asume el papel de narrador en el *Libro Séptimo*, no presencie dicho diálogo porque se queda dormido. El protagonista entonces relata aquello Schultze le cuenta *a posteriori*⁴¹; la pregunta que surge inevitablemente es por qué pasa de ser testigo de la escena a mero transmisor, precisamente en uno de los momentos clave en que se esclarece una cuestión trascendental de la novela, como advierte Adán: «Y si he añadido este largo examen a mi narración, es porque Schultze (...) me ha garantizado que se cifra en él lo más grande que se haya dicho en filosofía de la historia» (2013: 600)⁴². Schultze es, no obstante, muy claro en su mensaje pues transmite la «ética del ser nacional y su filosofía del vivir» en que los argentinos deben basar su «acción futura» - es decir, ese «mensaje lanzado a lo futuro» que Marechal interpretará luego en *Martín Fierro* (1972a: 2)-. La sociedad ideal, dice Schultze, debe organizarse jerárquicamente, respetando la función, virtudes y deberes de cada individuo:

Brahma (...) distribuyó a los hombres en cuatro clases, estados o jerarquías: la primera es la del metafísico Bracmán, que por conocer las verdades eternas ejerce la función sutilísima de conducir a todos los hombres ya en la vía terrestre ya en la celeste; la segunda es la del aguerrido Chatriya, cuya vocación es la del gobierno

⁴¹ Dice Adán: «Sólo más tarde, y por boca del astrólogo, conocí el final de la incidencia: el hombre coronado, que resultó ser el rey Midas [...] le exigí a Schultze que respondiese a un interrogatorio si quería demostrar su condición de no evadido y salir de aquella espira con armas y bagajes» (2013: 593). Se abre así en el texto un interrogante narratológico: ¿en qué momento ocurre esa conversación entre el protagonista y el astrólogo? El final de la novela deja a Adán ante el *Paleogogo* y en el prólogo se alude a la muerte del héroe, conforme a su estructura circular. No sabemos las circunstancias del viaje a *Cacodelphia* ni su grado de veracidad. En definitiva, la imprecisión de la instancia narrativa despoja a la obra de toda verosimilitud.

⁴² Que Adán se quede dormido puede ser un guiño intertextual al canto IX (*Purgatorio*) de la *Divina Comedia*, cuando el propio Dante, quien se define como un Adán, se queda dormido y sueña con un águila que lo rapta: «cuando yo, que de Adán algo conservo, / adormecido me tumbé en la hierba / donde los cinco estábamos sentados» (vs. 10-12).

terrestre y la defensa militar; la tercera es la del adiposo Vaisya, el burgués, que tiene la función de crear y distribuir los bienes materiales; y la cuarta es la del transpirado Sudra, que nació de los pies de Brahma (¡loado sea mil veces!). Cuando todas las clases guardan fidelidad a su vocación y se mantienen en su jerarquía, el orden humano reina, y la justicia tiene la forma de un toro bien asentado sobre sus cuatro patas⁴³ (2013: 595-596).

La propuesta del astrólogo está en consonancia con la tesis del capítulo XIV de la conferencia de Perón, *La comunidad organizada*. En palabras de Poratti:

Pero tras la jerarquización unilateral del individuo, se propone la jerarquización unilateral de la sociedad y el Estado (...): «Hay que llegar a la humanidad por el individuo, que se realiza al dignificarse sus valores, necesariamente dentro del marco social. El objetivo, según la fórmula de Hegel, es la realización del yo en el nosotros» (2014: 95).

Consiste en una organización intermedia entre el liberalismo y el marxismo, esto es, no se admite la lucha de clases ni la eliminación de las jerarquías. Es, en síntesis, el «yo» en «nosotros» hegeliano mencionado por Perón⁴⁴: los intereses individuales son válidos si están al servicio del colectivo; no es necesario romper las jerarquías si cada una de sus partes respeta su función social. Aunque, en la novela, Schultze aclara que el individuo no está determinado sino que tiene la posibilidad de ascender en dicha jerarquía: «no bien una clase inferior usurpa la primera jerarquía, impone su mística particular al mundo, y al universalizarla traduce a ella todos los valores humanos» (2013: 598).

Adán Buenosayres expone tanto el vaciamiento del campo político del peronismo como medio eficaz para captar a las masas al acercar al pueblo a cuestiones que anteriormente le eran ajenas o que convencionalmente no le concernían⁴⁵. A partir del peronismo, las masas acceden a debates, discusiones y ámbitos en que antes no participaban. «Ámbito» en un sentido tanto físico como abstracto, pues cabe recordar que

⁴³ Las referencias a figuras del hinduismo proyectan el sentido ecuménico del catolicismo integral que señala las equivalencias entre las distintas religiones sin dejar de sostener la particularidad del catolicismo. De ahí el personaje de Don Ecuménico de *Adán* y la calificación de «ecuménica» que la crítica marechaliana atribuye a su obra –recordemos el número 38 de *Cehelis* dedicado al autor con el título «Marechal, nacional y ecuménico» (2019).

⁴⁴ Perón: «Lo que nuestra filosofía intenta restablecer al emplear el término armonía es, cabalmente, el sentido de plenitud de la existencia. Al principio hegeliano de realización del yo en el nosotros, apuntamos la necesidad de que ese “nosotros” se realice y perfeccione por el yo» (2014: 153)

⁴⁵ López Sáiz explica que dicha estrategia «se integra en la visión dicotómica propia de la ideología peronista que opone la construcción de la patria a la acción disolvente de los “políticos” y, en particular, reproduce en líneas generales la visión planteada por Perón acerca de la degeneración del patriarcado en una oligarquía responsable de la destrucción nacional» (2016: 167).

durante el peronismo la emergencia de las masas se vive como una verdadera invasión por parte de la sociedad de alto estatus —el ejemplo del pueblo ocupando la plaza de Mayo es el que mejor ilustra el fenómeno—⁴⁶. Los acontecimientos del 17 de octubre, cuando Perón accede al poder, fueron asimilados por Scalabrini Ortiz a la Revolución de Mayo de 1810, como una segunda independencia de las masas: «estaban allí en el mismo lugar y con el mismo estado de ánimo que 136 años antes estuvo el pueblo de Buenos Aires» (1946: 4). De esta manera, se invierte el ideologema de civilización y barbarie: esta última irrumpe en la ciudad y comienza a formar parte de ella por primera vez en la historia del país⁴⁷.

En la Glorieta de Ciro, Adán había expuesto su intención de reanudar los valores morales olvidados por sus abuelos: «En eso ando. Y me parece que cuando todos hagan lo mismo el país tendrá una forma espiritual» (2013: 240). Leída esta intervención a la luz del tratamiento mítico de la pampa, la exaltación de la tradición hispánica y el mito de la nación católica, podemos vincularla con el pensamiento utópico del peronismo. Esa forma espiritual del país es, en definitiva, la patria ideal de la doctrina, es decir, la comunidad organizada⁴⁸. A partir de la revolución de 1943, esa nación deseada comienza a dejar de ser una utopía posible para los intelectuales del peronismo y Argentina se pone en marcha hacia ese objetivo. Recordemos que en 1947 se publica el primer número de la revista *Argentina en marcha*, donde Marechal publica «Proyecciones culturales del momento argentino» y Carlos Astrada, «Surge el hombre argentino con fisonomía propia»; ambos textos poseen un tono optimista que deja ver que la posibilidad de alcanzar un país unido por la misma tradición e identidad. Por ello, recordemos el primer

⁴⁶ La hipotética invasión provoca inevitablemente dos reacciones contrapuestas dentro del campo intelectual, que podrían ejemplificarse con las figuras antitéticas de Marechal y Borges: «Así pues, frente a la apabullante irrupción de la modernidad masificada, Borges y Marechal ejemplifican las tensiones y contradicciones del escritor de su tiempo, formado en la conciencia de pertenecer a una minoría formada en los valores humanísticos y, al mismo tiempo, volcado en la preocupación por un mundo en transformación política y social. Ante el desafío del discurso populista, [...] no pudieron quedarse indiferentes. Aquí las réplicas de uno y otro fueron opuestas» (Navascués, 2017a: 218).

⁴⁷ Svampa: «Es evidente que esta recuperación y afirmación de la existencia de una verdadera línea nacional contrapuesta a la visión liberal no podía nacer sino gracias a esta última. (...) Contra esta [“civilización liberal”] se defenderán los valores nacionales de una *barbarie estigmatizada*» (227) (cursiva nuestra).

⁴⁸ En su conferencia de 1949, Perón advierte que el progreso aleja al hombre de su espiritualidad: «Voces de alerta señalan con frecuencia el peligro de que el progreso técnico no vaya seguido por un proporcional adelanto en la educación de los pueblos. La complejidad del avance técnico requiere pupilas sensibles y recio temperamento. Si tomamos como símbolo de la vida moderna el rascacielos o el trasatlántico, deberemos enseguida prefigurarnos la estatura espiritual del ser que ha de morar» (1949: 137). Por ello, el político se dirige a los intelectuales en 1947 en los siguientes términos: «Las naciones tienen tres suertes de riquezas; la ganadera, la agrícola y la industrial. Y una cuarta riqueza más, que desconocen u olvidan los gobiernos que atienden solo a fomentar los negocios: la riqueza espiritual» ([s.p.]).

párrafo de la novela, donde se afirma que «Buenos Aires en marcha reía»⁴⁹, pues si el comercio y la industria la llevan de la mano, la capital es una promesa de prosperidad acorde al imaginario peronista. En palabras de Saítta:

...irrumpe la sociedad moderna de los años cuarenta, con una ciudad abierta al mundo, y en cuyas calles se concentran las masas, los medios de transporte. Es una ciudad «en marcha»; es una ciudad de la industria y del comercio; es la ciudad del imaginario peronista de la producción y del trabajo (2005: [s.p.]).

Acierta Saítta al vincular esa ciudad en movimiento con la visión que los intelectuales peronistas tenían de la técnica, pues veían en ella una posibilidad de que Argentina se modernizara, sin perder su carácter autóctono. Tal interés se proyecta, por ejemplo, en el artículo de Guglielmini publicado también en el número uno de *Argentina en marcha*, «Hay una experiencia argentina de espacio, tiempo y técnica». Allí, el autor afirma que la era de deshumanización sufrida por los europeos, fruto del maquinismo, ha dado paso a una nueva etapa en que las condiciones laborales son mejores; en Argentina, sigue Guglielmini, dicho período no llegaría a consolidarse, permitiendo a sus habitantes un contacto con la naturaleza durante más tiempo. Uno de sus argumentos es, entre otros, haber heredado la tradición hispánica como elemento de resistencia a la poco confiable modernización que, sin embargo, ya en los años cuarenta es capaz de asumir. El nacionalismo de *Adán* se sustenta en el pueblo, entendido como categoría dinámica, cambiante, abierta e inclusiva, guiada por un líder espiritual. En el caso argentino las fuentes identitarias se hallarían en sus raíces hispano-católicas que se deben restaurar. Pero entonces, ¿puede calificarse la novela como «peronista»? Si siguiéramos las declaraciones del propio Marechal, deberíamos responder negativamente:

Cuando publiqué *El banquete de Severo Arcángelo* ocurrió la misma cosa [que con *Adán*]; empezaron a buscar simbolismos por todos lados, sobre todo de vinculación política (...), y yo les aseguro que al escribir la novela no tenía ninguna intención de referirme al peronismo ni al antiperonismo. Quiere decir entonces que una novela (...) arrastra una cantidad de valores en el creador que estaban de una manera inconsciente (1971: 125).

⁴⁹ La intertextualidad con la revista peronista es evidente y ya ha sido señalada por Saítta (2005) y Hernáiz (2007). Este dato no es baladí, pues sirve como pista que nos señala, en parte, la cronología escritural de Marechal e indica que el párrafo inicial del Libro Primero sería una de las últimas composiciones de la obra.

El autor reconoce, sin embargo, que el resultado de la obra no tiene por qué coincidir con la intención primera. Cuando Carlos Gamerro aborda el tema, responde también negativamente:

Marechal era peronista, qué duda. Pero, ¿lo era también su novela? (...) El problema es que *Adán Buenosayres* comienza a escribirse (...) cuando el peronismo no era siquiera una posibilidad imaginaria (...). Habría que pensar entonces que *Adán Buenosayres* anticipa (tesis débil) o crea (versión fuerte) el peronismo; tal vez lo mejor sería proponer que *Adán Buenosayres* era (...) una novela en busca o a la espera, del peronismo y el advenimiento efectivo de este pudo ser el catalizador que llevó a su autor a concluir y publicarla (2015: 340).

Aclaremos pues algunas consideraciones erróneas en que cae el crítico: en primer lugar, el argumento de que algunas partes del texto no pudieron ser añadidas a último momento es débil y se reduce a una mera hipótesis de opinión. No sabemos cuánto agregó Marechal y, de haberlo hecho, ¿por qué considerar 1947 el año bisagra? El peronismo no sería ni siquiera una posibilidad imaginaria en 1930 pero, como intentamos demostrar en el capítulo cuarto, el nacionalismo restaurador y el popular eran, de alguna manera, un peronismo matricial y virtual en potencia, a la espera de su definición. Y, a principios de los cuarenta era ya una esperanza posible, como el futuro inmediato demostró. Asimismo, algunas marcas textuales de la novela son evidencias directas de modificaciones de última hora; la alusión a la revista peronista ya citada o una referencia sutil al término «vendepatria» que no se emplearía cuando Marechal iniciara la escritura⁵⁰. Sí acierta el crítico al sugerir que *Adán* es una novela a la espera que, de alguna manera, crea o anticipa el peronismo en la ficción pero no como partido político propiamente dicho sino como doctrina filosófica o ideología, según la definición que sugerimos en el primer capítulo.

Como es sabido, el escritor argentino que más ha insistido acerca de la vinculación entre ficción y política ha sido Piglia, quien define la sociedad como una trama de relatos, «un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre las gentes» (1990c: 61). La novela argentina, desde *Amalia*, ha establecido una relación particular con la política, y muchos escritores, Marechal entre ellos, fueron capaces de captar en el presente una realidad política en potencia que se pondría en marcha en el futuro⁵¹: «Eso es la literatura

⁵⁰ Aunque no se utilice el término directo, es clara su mención cuando Germán, uno de los sobrinos de Personaje, insulta a su padre llamándolo con «un calificativo terrible que ya esgrimía el pueblo contra los *traficantes de la patria*» (2013: 615) (cursiva nuestra).

⁵¹ Piglia: «Desde *Amalia*, la novela argentina ha establecido una relación específica entre ficción y política. (...) Muchos escritores han sido capaces de percibir en el presente las líneas básicas de la realidad futura.

política. Eso es la ficción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando esos elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación» (Piglia, 1990g: 193). El interrogante acerca del carácter político de *Adán* conecta directamente con *Megafón o la guerra* que sí lo es, como se deja claro en el prólogo. En «Introito a *Megafón*», Marechal incluye a un personaje homónimo, en un gesto autoficcional, quien declara: «Desde fines de 1955 (...) con un pueblo en derrota y su líder ausente, soy un desterrado corporal e intelectual» (1979: 13). Asimismo, el narrador-Marechal alude al éxito del *Banquete*, prueba evidente de que «...los argentinos no predicábamos en el desierto» (1979: 8). En otras palabras, busca despojar a la nueva novela de ese carácter de «fantasía en prosa» (*Ibid.*) de las anteriores, sugiriendo que, en *Megafón*, hay visos de realidad histórica. A pesar de que esa declaración de intenciones puede reducirse a mera retórica para captar la atención del lector, lo cierto es que la actitud hacia su texto se aleja del tono lírico y poético de *Adán* para centrarse en cuestiones ligadas a su realidad. Podría afirmarse, siguiendo la paradoja borgiana de «Kafka y sus precursores», que la primera novela marechaliana cobra una nueva lectura a raíz de la aparición de su obra póstuma. La hipótesis de Rocco-Cuzzi al respecto es que *Adán* sería una suerte de tesis teórica de la doctrina peronista, cuya aplicación se lleva a cabo en *Megafón*:

La autoconstrucción de L. M. como aeda, es decir, como relator de la tradición épica de un pueblo, salto imaginario que realiza Marechal en el trayecto que va de *Adán Buenosayres* a *Megafón o la guerra*. (...) posibilita la transformación en tesis de su hipótesis sobre el criollismo (...). Pero además (...) *Megafón o la guerra* plantea dos novedades: la politización del referente no textual [...] y la permanente remisión al *Adán Buenosayres* como intertexto (1999: 473-475).

La autora observa, además, un cambio ideológico significativo entre ambas novelas, un salto entre el peronismo católico de derecha hacia un populismo de cierto matiz izquierdista (1999: 475) –recordamos la relectura del peronismo desde la intelectualidad de izquierda en los sesenta y el viaje a Cuba del escritor–. En cualquier caso, Colla (1997) ya ha mencionado que, si *Adán* está estructurado bajo el símbolo del viaje –y por tanto, la búsqueda, la utopía y el mito–, *Megafón* se organiza en torno al

Eso ha sucedido en general en momentos de gran condensación cuando no es solo un sujeto el que percibe los núcleos de una sociedad sino que hay grandes tensiones secretas que se hacen visibles y aparecen con nitidez los puntos de fuga del imaginario social» (1990c: 65).

simbolismo bélico desde su título. Recordemos que el lema de la cruz y la espada es uno de los emblemas del primer peronismo y que en un discurso de 1944 Perón alude a la contribución del ejército, el cual, afirma, «“nos ha permitido acercarnos a la masa trabajadora realizando así una conjunción indispensable en el Estado moderno porque los dos representan, en su aspecto cualitativo, la masa de la Nación”» (Verón y Sigal, 2010: 41). Las hazañas épicas de *Megafón* responden, por tanto, a una necesidad de la sociedad y, si *Adán* corresponde al período de redención y organización del peronismo, la novela póstuma concuerda con la etapa de liberación del movimiento, pues se escribe y publica durante el exilio de su líder⁵². En la novela póstuma, el escritor se sirve del semema de la invasión, empleado convencionalmente por escritores antinacionalistas para proyectar la invasión de la masa (Avellaneda, 1989), pero el uso de *Marechal* carece del carácter feroz de los demás (Navascués, 2017: 201).

Es evidente que ambos textos mantienen una unión distinta con la política; mientras que *Megafón* es posiblemente una novela de tesis, donde la utopía se traduce en revolución, *Adán* es un discurso ficcional homólogo al peronismo. En otras palabras, la novela absorbe, de manera directa o indirecta, consciente o no, los mismos discursos e ideas políticos, filosóficos y religiosos que impulsaron el movimiento y los proyecta en la ficción. *Adán* es la manifestación artística del primer peronismo dentro del campo literario argentino. En este sentido, es un texto refractor y mediador del peronismo. Y, por esa condición discursiva e ideológica, no política, su recepción jamás podría haber sido elogiada unívocamente por la intelectualidad de 1948, cuando el peronismo era un movimiento en proceso de organización.

7.2. *A modo de coda: el peronismo, una construcción espacial en Adán Buenosayres*

La inclusión de Buenos Aires en el propio título de la novela revela que el espacio del *Adán* posee un papel crucial en una obra que busca ligar las nociones de pueblo, espacio y nación. El *Villa Crespo marechaliano* es un escenario doble que comprende la Buenos Aires visible y diurna, y es donde sale a relucir la realidad porteña de los años

⁵² Empleamos los términos de Sigal y Verón para aludir a las cuatro etapas peronistas: «...los objetivos que encuadran sucesivamente el proyecto peronista son fácilmente identificables: *redención* para el período de puesta en escena del proyecto; *organización* en la etapa presidencial (1946-1955); *liberación*, durante el exilio; *reconstrucción*, tras el regreso de 1973» (2010: 49). No sería arriesgado sugerir que, si bien *Megafón* corresponde al período de liberación, de alguna manera su acción época anticipa la última etapa, la reconstrucción nacional.

veinte; concretamente, es el espacio social del inmigrante en su ámbito laboral, y donde se pone al descubierto la perspectiva acerca de la inclusión/exclusión del extranjero. Contrariando el semema del inmigrante como invasor, la novela admite a aquel que ha sabido asimilarse a las idiosincrasias del país y que no se ha corrompido al llegar a la Argentina. Frente a la Villa Crespo diurna, que presenta los asuntos vigentes de la época –identidad, tradición, inmigración–; la nocturna ofrece la otra cara del barrio y de la novela misma, al poner al descubierto los debates existenciales de Adán. Allí, la ausencia, el silencio y la soledad priman frente al bullicio anterior, haciendo de Villa Crespo un terreno propicio para la reconciliación del protagonista con el entorno.

Frente al costumbrismo con que se presenta Villa Crespo, Saavedra se erige como espacio donde lo fantástico adquiere centralidad y cuya función mítica conecta con Maipú. A través de las apelaciones a ese espacio y mediante el discurso ideológico de Schultze, se ponen al descubierto las vinculaciones interdiscursivas de la novela con el peronismo, régimen ya hegemónico cuando se publica el texto. La necesidad de una patria espiritual, de tradición hispano-católica, orientada por un caudillo, estructurada según una jerarquía «natural», organizada por y para el Pueblo, son los ideosemas fundamentales desplegados a lo largo de *Adán Buenosayres*, cuya asociación con el discurso peronista hemos querido enfatizar en el último capítulo de nuestra tesis. No podemos atribuir, empero, el calificativo de «peronista» a la novela porque es un texto de ficción y esa categoría no sería ni admisible ni apropiada. Además, esa relación interdiscursiva no añade ni le resta valor, como algunos críticos defensores o detractores han sostenido. Tal interdiscursividad con el peronismo, como con la vanguardia, únicamente explica su valor histórico, la elección de su lenguaje y ciertos motivos o temas de su argumento.

CONCLUSIONES

Proponemos clasificar las conclusiones de nuestra investigación en tres tipos, ordenadas de lo general a lo particular. En primer lugar, desarrollaremos las de índole teórica; en segundo lugar, las vinculadas a la historia cultural argentina; y, en tercer lugar, aquellas que se infieren de la ideología textual de *Adán Buenosayres*.

Consideramos que la sociocrítica es la metodología más adecuada para ubicar un texto en su contexto histórico, marginando aquellos datos biográficos del autor que no explican su proceso escritural. Las herramientas de dicha metodología permiten detectar en la obra elementos concretos que la asocian interdiscursivamente a su contexto – ideosemas y vectores de ideología–. Para hallar esa asociación, se requiere de una descripción previa de ese contexto –el sociograma–, circunscribiéndose a un período y espacio concretos, y precisando los asuntos ideológico-políticos y culturales relevantes para el estudio en cuestión. Del sociograma se obtienen una serie de ideogemas que forman la estructura de sentimiento de una época, datos que sirven para contrastar con el texto y verificar así cuáles se omiten, cuáles se proyectan y cómo se opera esa proyección; en otras palabras, qué relación mantiene la obra con los mismos: parodia, homenaje, desmitificación, crítica seria, intención de denuncia, etc.

Para que la investigación adquiriera interés, la elección del objeto de estudio debe estar justificada teóricamente. Nuestra aplicación de la sociocrítica a *Adán Buenosayres* confirma las particularidades que la distinguen del resto de la narrativa de Marechal y de otros textos de su misma época: 1) su escritura dilatada, porque da como resultado una obra en palimpsesto que proyecta cuestiones vinculadas a distintos períodos de la historia argentina; 2) su trascendencia posterior en el campo nacional, ya sea entre detractores o defensores; 3) y, la más central para nuestra tesis, su disonancia a partir de la vanguardia y el nacionalismo como ideosemas organizadores. El estudio sociocrítico de *Adán Buenosayres* nos ha permitido proyectar la evolución del campo literario argentino desde los años veinte y, a su vez, esa evolución del campo ha posibilitado explicar su escritura y recepción. Para ello, nos hemos ceñido a una perspectiva localista, limitándonos al valor histórico de la novela dentro de los límites nacionales debido, precisamente, a su estrecha relación con el nacionalismo hispano-católico argentino de la primera mitad del siglo XX.

Con el fin de indagar en esa disonancia, hemos desarrollado una síntesis teórica acerca de las nociones de vanguardia y nacionalismo para demostrar que no son conceptos

necesariamente opuestos e, incluso, en el contexto hispanoamericano, pueden llegar a ser homólogos. Hemos definido la vanguardia como la constante pregunta acerca de lo real y su relación con el arte, y el nacionalismo como la naturalización de la relación entre identidad colectiva y espacio. Nuestra hipótesis final es que en el Nuevo Continente se llevó a cabo una resemantización involuntaria de ambos términos: la vanguardia, que en teoría es transgresora, deviene fundacional; el nacionalismo se vuelve subversivo a partir de las independencias. Asimismo, hemos hecho dialogar ambas nociones en relación con la modernidad, entendida desde una perspectiva marxista, es decir, el pensamiento científico, racional, empírico y objetivo que se inicia en el siglo XVIII. Hemos fusionado la vanguardia y el nacionalismo bajo el rótulo del romanticismo antimoderno. «Romanticismo» en un sentido amplio del término, no histórico, como la reacción idealista que se contrapone a la modernidad iluminista y que evoluciona desde el romanticismo decimonónico hasta la vanguardia. El nacionalismo antiliberal del siglo XX equivale, en política, a dicha reacción; en Argentina, concretamente, hemos podido comprobar que los dos conceptos se asimilan durante los años treinta.

Para profundizar en esa asimilación, hemos intentado describir las condiciones sociales que generan la escritura de *Adán Buenosayres* –años veinte y treinta–, y su recepción –a partir de 1948–. Ello nos permitió extraer una serie de conclusiones en relación con la historia cultural argentina al dar cuenta de los ideogramas y estructuras de sentimiento relevantes respecto a la dicotomía de la vanguardia y el nacionalismo hispano-católico. Para los años veinte, nos hemos focalizado en el movimiento martinfierrista, no solo porque Marechal formara parte del grupo sino, sobre todo, por haber importado las renovaciones de vanguardia estética europeas y haberse erigido como centro nuclear del campo literario. Hemos podido comprobar que el martinfierrismo se presenta como vanguardista y cosmopolita pero sus páginas revelan que ambas calificaciones son matizables; su renovación poética no alcanzó esa ruptura radical de toda vanguardia ya que progresivamente fue adquiriendo un tono nacionalista que culminó con la polémica del meridiano. Frente a la estética de umbral experimental y el universalismo que propugnan, nos hemos decantado por emplear la expresión «voluntad fundacional vanguardista» que consideramos más adecuada para señalar la estructura de sentimiento del campo literario argentino. «Fundacional» porque busca establecer una tradición nacional, y «vanguardista» al plantear la necesidad de innovación poética en el país.

Con respecto a los años treinta, hemos visto cómo la intelectualidad nacionalista de cuño católico resemantiza la vanguardia, apropiándose y sacando provecho del prestigio que el término ya había adquirido. Esta nueva intelectualidad asume la tarea de innovación estética que, finalmente, se ve frustrada, como demuestra su falta de trascendencia posterior y su ubicación periférica en relación con el centro, ocupado por los liberales en torno a *Sur*. En política, esa intelectualidad secundaria, desde la cultura, el nacionalismo restaurador incipiente mediante la reivindicación de la tradición hispano-católica a través del ideograma del mito de la nación católica. Ese vaivén de nacionalismo y vanguardia son las condiciones sociales fundamentales que explican la escritura de *Adán Buenosayres*.

Para entender la recepción de la novela, hemos indicado que los valores literarios nacionales suben, bajan, cambian o evolucionan, lo que explica la recepción y canonización de toda obra literaria. En el caso de *Adán Buenosayres*, hubo razones genéricas y políticas que condicionaron las distintas lecturas ajenas. Todas ellas vinculadas, a la vez, a la evolución diacrónica de la vanguardia y el nacionalismo. Cuando se publica la novela, durante el período peronista, el nacionalismo se torna popular y hegemónico y, en el terreno literario, la vanguardia pierde interés. El campo literario se escinde entre la emergencia del género fantástico (Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar) y de distintos modos de realismo: el realismo ambiguo de Sábato o Bianco, el espiritualista de Mallea, el costumbrista de nacionalistas como Gálvez o Cancela, el policial (Peyrou), el realismo lírico (Anderson Impert y Lange), el metafísico de Murena, de temática política (Beatriz Guido), y el experimental de asuntos históricos (Antonio Di Benedetto y David Viñas).

A los mencionados cabe añadir la poesía panfletaria patriótica ligada al peronismo. La publicación de *Adán Buenosayres* significa una contraposición a todas las posibilidades del campo literario vigente. Antes que responder a una demanda, la novela crea una nueva demanda y un nuevo lector, lo que le impedirá una favorable valoración inmediata. Es la etapa más polémica de la recepción de *Adán Buenosayres* debido a los constantes rechazos que recibiera, no solo por el nacionalismo de su autor, también porque la experimentación formal de su estructura se ve menospreciada. Ambas cuestiones adquieren valor a partir de los años sesenta, cuando el Boom trae una vanguardia diferida a escena que asimila esa experimentación estética como revolución política; asimismo, la izquierda revolucionaria se acerca al nacionalismo, revalorizando a figuras como Marechal. Esa acogida en diferido demuestra una fractura ideológica entre

la vanguardia y el nacionalismo hispano-católico que explican la escritura de *Adán Buenosayres* y que contrastan con la vanguardia y el nacionalismo de izquierda que, veinte años después, crean la atmósfera propicia para su canonización.

Adentrándonos en la segunda parte de nuestra tesis, es decir, en la ideología textual de *Adán Buenosayres*, hemos deducido que su valor histórico no se explica mediante las dicotomías modernidad/tradición, o universal/local sino desde el binomio vanguardia/nacionalismo como ideosemas organizadores de sentido, tanto en forma como en contenido. Nuestra propuesta se aleja de una noción histórica de vanguardia ya que no nos referimos únicamente al movimiento martinfierrista sino que hemos examinado el modo en que el pensamiento de vanguardia se proyecta en una novela posterior a la primera oleada vanguardista. Asimismo, a diferencia de la crítica anterior, no vinculamos la vanguardia al nacionalismo o criollismo de principios de siglo sino al nacionalismo que se desarrolla a partir de 1930 y se torna hegemónico desde 1946. En suma, hemos intentado hacer dialogar dos discursividades –la vanguardia y el nacionalismo– para mostrar cómo ambas evolucionan en la historia cultural argentina desde los años treinta en adelante. De ahí nuestra elección de *Adán Buenosayres*, cuya escritura revela la relación entre vanguardia y nacionalismo en las décadas del treinta y cuarenta, mientras que su recepción da cuenta de la transformación posterior. Y no menos importante resulta que el nacionalismo proyectado en la novela sea de carácter hispano-católico y de índole espiritualista, lo que otorga un matiz diferencial respecto a otras novelas experimentales del siglo XX.

Es bien sabido que la novela fue dedicada a los exmiembros del martinfierrismo, quienes se identifican con personajes-máscara del argumento. Debido a la cantidad de estudios previos sobre la parodia/homenaje del martinfierrismo en *Adán Buenosayres*, hemos dirigido nuestro objetivo a profundizar en cómo la novela dialoga con las teorías que el pensamiento de vanguardia postuló desde principios de siglo. En otras palabras, el modo en que el texto se vincula interdiscursivamente a cuestiones relacionadas con el nuevo paradigma estético del siglo XX; qué absorbe, admite, rechaza y cómo se ejecutan dichas operaciones, en consonancia con la intelectualidad nacionalista que, durante los años treinta, resignifica el sentido del término «vanguardia». Tras sintetizar brevemente las distintas conexiones intertextuales con el martinfierrismo, nos centramos en señalar cómo en *Adán Buenosayres* se invalidan los postulados teóricos vanguardistas y se propone un arte romántico antimoderno. Frente a la yuxtaposición arbitraria de elementos y el arte efímero e irracional, se aboga por uno trascendente y metafísico que imite la

creación en un sentido teológico y cristiano-católico. No obstante, también hemos indicado la paradoja que supone esas propuestas en una novela que adquiere el estatus de «obra inorgánica» dentro de la narrativa narcisista mediante los siguientes procedimientos formales: mezcla de registros, narrador inverosímil, metalepsis, la simultaneidad temporal y los saltos temporales por analepsis y prolepsis, la segmentación y/o dilatación del tiempo, la fragmentación estructural, el final abierto y hermético a la espera de su interpretación, y, finalmente, el intento (fallido) de asimilar alta y baja cultura. Tales estrategias en conjunto dan como resultado una novela inorgánica y una «parodia de parodias» que clausura el martinfierrismo y las vanguardias con los mecanismos formales propios de la misma vanguardia que se quiere rematar.

Adán Buenosayres es una novela «refundacional» porque reivindica una serie de ficciones orientadoras dirigidas a organizar la nación en marcha: 1) la tradición decimonónica gauchesca, para dar cuenta de que el país tiene un pasado en que basar su identidad; 2) el tratamiento de la gauchesca como cultura popular, una literatura nacida del seno del pueblo y dirigida al destino del devenir nacional; 3) la raíz hispano-católica de la nación Argentina, en consonancia con el pensamiento arielista, para contraponerse a la modernidad iluminista, utilitaria y materialista del siglo XVIII que, en el XX, representa la cultura anglosajona. 4) De lo anterior se desprende el ideosema de la patria espiritual disgregada en *Adán Buenosayres*, espiritualidad inherente a la nación Argentina que asocia interdiscursivamente a la novela con el discurso nacionalista del peronismo: una organización jerárquica de la sociedad donde el Pueblo adquiere la centralidad y elige a un líder que oriente su devenir histórico.

Las propuestas mencionadas que se sugieren en la novela se proyectan mediante dos estrategias formales: la estructura dicotómica del texto y el lenguaje mítico. La primera consiste en elementos antitéticos que se encadenan en una interdependencia mutua: Buenos Aires visible y diurna /no visible y nocturna, y Cacodelphia/Calidelphia. La Buenos Aires visible se asimila a Cacodelphia y representa a la Argentina materialista y, en términos más amplios, a la modernidad entendida desde el desarrollo material y el pensamiento utilitario. La no visible, espiritual, es Calidelphia, un espacio alegórico, ausente pero sugerido, que se busca alcanzar. Modernizar el país en consonancia con una cosmovisión católica, hispánica, espiritual, explica el tratamiento del mito en sus dos acepciones: un pasado perdido, al cual se accede mediante la memoria, y un futuro utópico a alcanzar. Esa perspectiva utópica de *Adán Buenosayres* se materializa en Maipú como espacio mítico.

Hemos intentado explicar cómo funciona el lenguaje mítico de la novela a partir de la noción barthesiana de «mito» debido a la eficacia de su uso para la configuración del discurso nacionalista. Ese concepto explica semióticamente el modo en que ciertas convenciones inventadas culturalmente se naturalizan hasta percibirse como verdades irrefutables, una operación especialmente empleada por el costumbrismo decimonónico. En *Adán Buenosayres* se rebaja el tono irónico y la parodia se deja de lado en momentos en que se quiere mitificar figuras como Santos Vega –literatura gauchesca– o el abuelo Sebastián –tradición hispánica–; en espacios como Maipú, o cuando se explica la organización nacional utópica y mítica –el discurso de Schultze del Libro Séptimo analizado en el capítulo séptimo–. Ese es el modo en que el texto participa del proceso de mitificación nacionalista y que llevó a la crítica a preguntarse si *Adán Buenosayres* puede ser clasificada como novela peronista.

Nuestra respuesta es que un texto de ficción se vincula siempre, de alguna manera, con la política y una (o más) ideologías, no porque su autor se adhiera a un movimiento concreto sino por los vectores o ideosemas que, en conjunto, muestren la ideología del texto. ¿Cuál es la de *Adán Buenosayres*? Si respondiéramos el peronismo o el nacional-catolicismo incurriríamos en dos errores: o bien caer en prejuicios autorales justificados en la vinculación de Marechal al peronismo, o bien en dar una visión incompleta de la novela al desentendernos del influjo rupturista de la vanguardia en su novela. La ideología textual de *Adán Buenosayres*, y uno de sus valores históricos más trascendentales, es la fusión disonante entre vanguardia y nacionalismo hispano-católico.

Conclusions

We propose to classify the conclusions of our research into three types, ordered from general to particular. First, we will present those of a theoretical nature; secondly, those related to Argentine cultural history; and thirdly, those that are inferred from the *Adán Buenosayres*' textual ideology.

We consider that sociocritical methodology is the most appropriate to locate a text in its historical context, marginalizing the author's biographical data that don't explain his writing process. This methodology's tools allow the detection of particular elements in the text that associate it interdiscursively with its context –*ideosemas* and ideology vectors–. In order to find this association, it is required a prior description of that context –the sociogram–, limiting oneself to a specific period and space, and specifying the ideological, political and cultural issues relevant to the study in question. From the sociogram we obtain a series of *ideologemas* that form the structure of feeling of any period, information that help to contrast with the text and thus verify what elements are omitted, which are projected and how that projection is operated; in other words, what relationship does the text have with them: parody, tribute, demystification, serious criticism, intention to denounce, etc.

In order for the research to gain interest, the object of study's choice must be theoretically justified. Our application of socio-criticism to *Adán Buenosayres* confirms the particularities that distinguish it from the rest of Marechal's narrative and from other texts of the same period: 1) its extensive writing, because it results in a palimpsest text that projects issues related to different periods of Argentine history; 2) its subsequent significance in the national field, either between detractors or defenders; 3) and, the most central to our thesis, their dissonance from the vanguard and nationalism as organizing *ideosemas*. The sociocritical study of *Adán Buenosayres* has allowed us to project the evolution of the Argentine literary field since the 1920s and, in turn, this evolution of the field has made it possible to explain its writing and reception. To do this, we have confined ourselves to a localist perspective, limiting us to the historical value of the novel within national limits, precisely because of its close relationship with Spanish-Catholic Argentine nationalism in the first half of the 20th century.

In order to investigate this dissonance, we have developed a theoretical synthesis about the notions of «avant-garde» and «nationalism» to demonstrate that they

aren't necessarily opposite concepts and, even more in the Spanish-American context, they can become homologous. We have defined the avant-garde as the constant question about reality and its relationship with art, and nationalism as the naturalization of the relationship between collective identity and space. Our final hypothesis is that an involuntary resemanticization of both terms was carried out in the New Continent: the vanguard, which in theory is transgressive, becomes foundational, and nationalism becomes subversive from independence. Likewise, we have brought into dialogue both notions regarding modernity, understood from a Marxist perspective, that is, the scientific, rational, empirical and objective thought that began in the eighteenth century. We have merged the avant-garde and nationalism under the banner of anti-modern romanticism. «Romanticism» in a broad sense of the term, not historical, as the idealistic reaction that is opposed to enlightenment modernity and that evolves from nineteenth-century romanticism to the avant-garde. The anti-liberal nationalism of the 20th century is equivalent, in politics, to this reaction. In Argentina, specifically, we have been able to verify that the two concepts were assimilated during the 1930s.

To delve into this assimilation, we have tried to describe the social conditions that generate the *Adán Buenosayres'* writing –twenties and thirties–, and its reception – from 1948–. This allowed us to draw a series of conclusions in relation to Argentine cultural history by accounting for the relevant *ideologemas* and structures of feeling regarding the dichotomy of the avant-garde and Spanish-Catholic nationalism. For the 1920s, we focused on the *martinfierrismo*, not only because Marechal was part of the group but, above all, for having imported the European aesthetic avant-garde renovations and having established itself as the nuclear center of the literary field. We have been able to verify that *martinfierrismo* present itself as avant-garde and cosmopolitan, but its pages reveal that both qualifications are nuanced; his poetic renewal didn't reach that radical break of all avant-garde since it gradually acquired a nationalist tone that culminated in the *polémica del meridiano*. Faced with the experimental threshold aesthetics and the universalism that they advocate, we have opted to use the expression «*voluntad fundacional vanguardista*» that we consider more appropriate to indicate the Argentine literary field's structure of feeling. «Foundational» because it seeks to establish a national tradition, and «avant-garde» in raising the need for poetic innovation in the country.

With respect to the thirties, we have seen how the Catholic-minded nationalist intelligentsia re-semanticizes the vanguard, appropriating and taking advantage of the prestige that the term had already acquired. This new intelligentsia takes on the aesthetic

innovation's task, which is ultimately frustrated, as evidenced by its subsequent lack of significance and its peripheral location in relation to the center, occupied by the liberals around *Sur* magazine. In politics, this intellectuality supports, from the culture, the incipient restorative nationalism by vindicating the Spanish-Catholic tradition through the ideology of the *mito de la nación católica*. That swing of nationalism and vanguard are the fundamental social conditions that explain the *Adán Buenosayres'* writing.

To understand the novel's reception, we have indicated that national literary values rise, fall, change or evolve, which explains the reception and canonization of all literary texts. In the case of *Adán Buenosayres*, there were generic and political reasons that conditioned the different external readings. All of them linked, at the same time, to the diachronic evolution of the avant-garde and nationalism. When the novel is published, during the Peronist period, nationalism becomes popular and hegemonic and, in the literary field, the avant-garde loses interest in the literary field. The literary field is divided between the emergence of the fantastic genre (Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar) and different modes of realism: the ambiguous realism of Sábato or Bianco, the spiritualist of Mallea, the *costumbrista* of nationalists such as Gálvez or Cancela, the police genre (Peyrou), the lyrical realism (Anderson Impert and Lange), the metaphysician of Murena, with a political theme (Beatriz Guido), and the experimental genre of historical affairs (Antonio Di Benedetto and David Viñas).

To them it is worth adding patriotic pamphlet poetry linked to Peronism. *Adán Buenosayres'* publication represents a contrast to all of the current literary field's possibilities. Rather than respond to a demand, the novel creates a new demand and a new reader, which will prevent it from an immediate favorable assessment. It's the most controversial stage of the *Adán Buenosayres'* reception due to the constant rejections it received, not only because of its author's nationalism, but also because the formal experimentation of its structure is undervalued. Both issues acquire value from the sixties, when the Boom brings a deferred avant-garde to the scene that assimilates that aesthetic experimentation as a political revolution; likewise, the revolutionary left approaches nationalism, revaluing figures like Marechal. This delayed reception demonstrates an ideological split between the avant-garde and Spanish-Catholic nationalism that explains the *Adán Buenosayres'* writing and that contrasts with the avant-garde and left-wing nationalism that, twenty years later, created the atmosphere conducive to his canonization.

Going into the second part of our thesis, that is, in the *Adán Buenosayres*'s textual ideology, we have deduced that its historical value is not explained by means of the modernity/tradition, or universal/local dichotomies, but from the vanguard/nationalism binomial as organizing *ideosemas* of meaning, both in form and content. Our proposal moves away from a historical notion of the avant-garde since we aren't only referring to the *martinferrismo*, but we have also examined the way in which avant-garde thought is projected in a novel after the first avant-garde wave. In the same way, unlike the previous criticism, we didn't link the avant-garde to the nationalism or *criollismo* of the beginning of the century, but to the nationalism that developed from 1930 and became hegemonic from 1946. In short, we have tried to make two *discursividades* dialogue –the avant-garde and nationalism–, and how both evolve in Argentine cultural history from the thirties onwards. Hence our choice of *Adán Buenosayres*, whose writing reveals the relationship between avant-garde and nationalism in the 1930s and 1940s, while his reception accounts for the subsequent transformation. And no less important is the fact that the nationalism projected in the novel is of a Hispanic-Catholic and spiritual nature, which gives a differential nuance compared to other experimental novels of the 20th century.

It is well known that the novel was dedicated to the exmembers of *Martinferrismo*, those who identify with plot-masks characters. Due to the number of previous studies on the parody/tribute of *martinferrismo* in *Adán Buenosayres*, we have directed our objective to delve into how the novel dialogues with the theories that avant-garde thought postulated since the beginning of the century. In other words, the way in which the text is interdiscursively linked to issues related to the new aesthetic paradigm of the 20th century; what it absorbs, admits, rejects and how these operations are carried out, in line with the nationalist intelligentsia that, during the thirties, redefines the meaning of the term «avant-garde». After briefly synthesizing the different intertextual connections with *martinferrismo*, we focus on pointing out how avant-garde theoretical postulates are invalidated in *Adán Buenosayres* and an anti-modern romantic art is proposed. Faced with the arbitrary juxtaposition of elements and ephemeral and irrational art, a transcendent and metaphysical one is advocated that imitates creation in a theological and Christian-Catholic sense. However, we have also indicated the paradox that these proposals represent in a novel that acquires the status of «inorganic text» within the narcissistic narrative through the following formal procedures: mixing of registers, implausible narrator, metalepsis, temporal simultaneity and jumps temporal by analepsis

and prolepsis, the segmentation and/or dilation of time, structural fragmentation, the open and hermetic ending awaiting its interpretation, and, finally, the (failed) attempt to assimilate high and low culture. All together these strategies result in an inorganic novel and a «parody of parodies» that closes *martinfierrismo* and the avant-garde with the same formal mechanisms of the avant-garde that it wants to finish off.

Adán Buenosayres is a «refundational» novel because it claims a series of guiding fictions aimed at organizing the nation in progress: 1) the 19th-century *gaucho* tradition, to realize that the country has a past on which to base its identity; 2) the *gaucho* treatment as a popular culture, a literature born from people's deepness and directed to the nation's destiny; 3) the Argentine nation's Hispano-Catholic root, in line with Arielist thought, to oppose to the Enlightenment, utilitarian and materialist modernity of the 18th century that, in the 20th, represents Anglo-Saxon culture. 4) From the above it follows the *ideosema* of the spiritual homeland disintegrated in *Adán Buenosayres*, spirituality inherent in the Argentine nation that interdiscursively associates the novel with the nationalist discourse of Peronism: a hierarchical organization of society where People acquires centrality and elects a leader to guide his historical evolution.

The proposals considered in the novel are projected through two formal strategies: the dichotomous structure of the text and the mythical language. The first consists of antithetical elements that are linked in a mutual interdependence: a visible and diurnal/non-visible and nocturnal Buenos Aires, and Cacodelphia/Calidelphia. Visible Buenos Aires is assimilated to Cacodelphia and represents materialistic Argentina and, in broader terms, modernity understood from material development and utilitarian thought. The non-visible, spiritual, is Calidelphia, an allegorical space, absent but suggested, that it seeks to achieve. Modernize the country in accordance with a Catholic, Hispanic, spiritual worldview, explain the treatment of myth in its two meanings: a lost past, which is accessed through memory, and a utopian future to achieve. That utopian perspective of *Adán Buenosayres* materializes in Maipú as a mythical space.

We have tried to explain how the novel's mythical language works from the Barthesian notion of «myth» due to the efficacy of its use for the nationalist discourse' configuration. This concept semiotically explains the way in which certain culturally invented conventions are naturalized until they are perceived as irrefutable truths, an operation specially employed by nineteenth-century customs. In *Adán Buenosayres* the ironic tone is lowered and the parody is left aside at a time when it mythologize figures like Santos Vega –*gaucho* literature– or grandfather Sebastián –Hispanic tradition– ; in

spaces like Maipú, or when the utopian and mythical national organization is explained – Schultze's speech from the Seventh Book analyzed in the seventh chapter–. This is the way in which the text participates in the nationalistic mystification process and that led critics to wonder if *Adán Buenosayres* can be classified as a Peronist novel.

Our answer is that a fictional text is always linked, in some way, with politics and one (or more) ideologies, not because its author adheres to a specific movement but because of the ideology vectors or *ideosemas* that, taken together, show the ideology of the text. Which one is *Adán Buenosayres*'? If we answered Peronism or National-Catholicism, we would make two mistakes: either fall into justified authoritative prejudices in Marechal's connection to Peronism, or give an incomplete vision of the novel when we ignore the breakthrough influence of the avant-garde in his novel. *Adán Buenosayres*' textual ideology and one of its most important historical values, is the dissonant fusion between avant-garde and Spanish-Catholic nationalism.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se reduce a las referencias citadas en nuestro estudio precedente y sigue la normativa APA. El orden es alfabético y, en caso de autores con más de una obra, estas se citan en orden temporal. Debido a la importancia de los datos diacrónicos, hemos añadido entre corchetes el año de la primera edición de los textos, ya sean críticos o literarios. Hemos distinguido entre la bibliografía primaria del autor y la secundaria general que abarca teoría literaria, literatura y/o historia argentina y estudios sobre Marechal y su obra. Citamos las tres ediciones críticas de *Adán Buenosayres* consultadas pero en el cuerpo del texto hemos empleado la de 2013 (Navascués, Corregidor) por ser la más reciente y actualizada.

Bibliografía de Leopoldo Marechal

MARECHAL, L. (1923, julio). «Una encuesta de *Nosotros*». *Nosotros* (170).

- (1925a). «Breve ensayo sobre el ómnibus», *Martín Fierro* (28), p. 1.
- (1925b). «*Luna de enfrente*, por Jorge Luis Borges». *Martín Fierro* (26), p. 4.
- (1925c). «Retruque a Leopoldo Lugones». *Martín Fierro* (26), p. 2.
- (1926a). «El gaucho y la nueva literatura rioplatense», *Martín Fierro* (34), p. 4.
- (1926b). «Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer». *Martín Fierro* (32), pp. 1-2.
- (1927). «A los compañeros de *La Gaceta literaria*». *Martín Fierro* (44-45), p. 10.
- (1935a). «*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica». *Sur* (12), pp. 76-80.
- (1935b). «El sentido de la noche en el *Nocturno europeo* de Mallea». *Sur* (10-15), pp. 116-121.
- (1936). «Carta abierta». *Sur* (6/25), pp. 100-102.
- (1938a). «Poesía religiosa española». *Sur* (8/49), pp. 63-65.
- (1938b). «El poeta y la república de Platón». *Sol y luna* (1), pp. 119-123.
- (1938c). «Carta a Eduardo Mallea». *Sol y luna* (1), pp. 180-182.
- (1938d). «San Juan de la Cruz». *Sol y luna* (2), pp. 83-99.
- (1939). «Cortejo». *Sol y luna* (3), pp. 42-43.
- (1940). «El ciervo herido». *Sol y luna* (5), pp. 41-43.

- (1944). «Prólogo». En *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (pp. 13-33). Buenos Aires: Ángel Estrada.
- (1947). «Proyecciones Culturales del Momento Argentino». *Argentina en marcha* (1), pp. 121-136.
- (1950). *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe S. A.
- (1965a). *Descenso y ascenso del alma por la belleza* [1933]. Buenos Aires: Citerea.
- (1965b). «Diálogo con Leopoldo Marechal» [entrevista de Emanuel Carballo]: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8858/public/8858-14256-1-PB.pdf. (Última visita el 23/05/2015).
- (1966a). «Breve tratado sobre lo ridículo». En *Cuaderno de navegación* (pp. 165-169). Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966b). «Las cuatro estaciones del arte». En *Cuaderno de navegación* (pp. 112-120). Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966c). «Autopsia de Crespo». En *Cuaderno de navegación* (pp. 49-90). Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966d). *El Heptamerón*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966e). «Encuesta de Leónidas Barletta». *Bibliograma* (34/25-26), p. 10.
- (1968a, 4 de septiembre). «La resurrección de Adán» [entrevista por Ramón Merica]. *El País*.
- (1968b). «Marechal o cómo escribir dibujando» [entrevista con Fernando Alonso]. *Artiempo. Revista mensual de arte y espectáculos* (1), p. 18.
- (1969, 23 de septiembre). «Con Leopoldo Marechal. El diálogo de Chile» [entrevista de Haydée M. Jofre Barroso]. *Los Andes*.
- (1970a). *La batalla de José Luna* [1967]. Santiago de Chile: Universidad.
- (1970b). «El poeta depuesto». *Nuevos Aires* (1), pp. 55-60.
- (1970c). «Mano a mano con un creador» [entrevista con Mario Mactas]. *Gente y la actualidad* (241), pp. 60-62.
- (1971). *El compromiso del escritor*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- (1972a, 25 de junio). «Un mensaje lanzado a lo futuro». *La Opinión Cultural*, p. 2.
- (1972b). «Leopoldo Marechal. El escritor ante el lenguaje» [entrevista con Ana María Barrenechea] *Nuevos Aires* (II/8), pp. 59-64.

- (1974). «La isla de Fidel». *Crisis* (10), pp. 74-78.
- (1977). «Distinguir para entender» [Entrevista de César Fernández Moreno con Leopoldo Marechal]. En Óscar Collazos (Ed.) *Los vanguardismos en la América Latina* (pp. 41-48). Barcelona: Península.
- (1979). *Megafón o la guerra* [1971]. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1987). *El banquete de Severo Arcángelo* [1965]. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1990). *Palabras con Leopoldo Marechal*. [entrevista con Alfredo Andrés]. Buenos Aires, Ceyne.
- (1996). «Tercera memoria: desde la vida literaria». En Adolfo de Obieta (Comp.) *Hablan de Macedonio Fernández* (pp. 67-76). Buenos Aires: Atuel.
- (1997a). *Adán Buenosayres* [1948]. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (1997b). «Claves de Adán Buenosayres». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords). *Adán Buenosayres* (pp. 863-871). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (1998a). «Fundación espiritual de Buenos Aires» [1935]. En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 105-116). Buenos Aires: Perfil Libros.
- (1998b). «La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial» [1950]. En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 143-156). Buenos Aires: Perfil Libros.
- (1998c). «Carta al doctor Atilio Dell'Oro» [1957]. En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 320-323). Buenos Aires: Perfil Libros.
- (1998d). «El panjuego de Xul Solar, un acto de amor». En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 327-328). Buenos Aires: Perfil Libros.
- (1998e). «A rienda suelta de Last reason», En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 415-416). Buenos Aires: Perfil Libros.
- (1998d). «El hipogrifo». En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 55-63). Buenos Aires: Perfil Libros.
- (1998e). «Megafón o la guerra». En María de los Ángeles Marechal (Ed.) *Obras completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 399-400). Buenos Aires: Perfil Libros.

- (2000). «Primero silencio y luego resurrección: reportaje a Leopoldo Marechal» [entrevista de Victoria Pueyrredón]. *Letras de Buenos Aires* (46), pp. 9-13.
- (2013). *Adán Buenosayres* [1948]. Javier de Navascués (Ed.). Buenos Aires: Corregidor.

Bibliografía general y sobre Leopoldo Marechal

- AA. VV. (1913). «Segunda encuesta de *Nosotros*. ¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?». *Nosotros* (50, 51 y 52).
- ADORNO, T. (1995). «Sobre La obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica» [1936]. En *Sobre Walter Benjamin: reseñas, artículos, cartas* (pp. 138-146). Madrid: Cátedra.
- (2014). *Teoría estética* [1970]. Jorge Navarro Pérez (Trad.). Madrid: Akal.
- ADUR, L. (2010). «Entre la Iglesia y la vanguardia. Un análisis del manifiesto de la revista *Criterio*, órgano del “renacimiento católico” argentino». *Discurso, teoría y análisis* (30), pp. 59-82.
- (2014). «*Criterio*: un catolicismo de vanguardia (1928–1929)». En Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (Eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 1-33). Berlín: Shaker Verlag.
- ADUR, L., CABEZAS L. y DONDO, F. (2018). «Estudio preliminar». En *La revista* Número: 1930-1931 (pp. 1-93). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- AÍNSA, F. (1977). *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.
- (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
 - (1990). *Necesidad de la utopía*. Buenos Aires: Tupac.
 - (2003a). «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo». *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana* (20), pp. 19–36.
 - (2003b). *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ALEMANY BAY, C. (1998). *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica 1927: estudio y textos*. Alicante: Universidad.
- (2012). «Nacionalismo y vanguardia a propósito de la polémica “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”». En Carmen de Mora Valcárcel y

- Alfonso García Morales (Eds.) *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)* (pp. 319-332). Madrid: Peter Lang.
- ALONSO, F. (1980, 26 de junio). «De la historia a la gloria». *Clarín*.
- ALONSO GAMO, J. M. (1948). «Caballos de la pampa en la poesía de Marechal». *Cuadernos hispanoamericanos* (4), pp. 1170-188.
- ALVARADO, M. y ROCCO-CUZZI, R. (1984, diciembre). «Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del 60'», *Punto de Vista* (22), pp. 27-30.
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1981). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor De América Latina.
- (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
 - (2008). «Prólogo». En Carlos Altamirano (Dir), *Términos críticos de la sociología de la cultura* (pp. XI-XIV). Buenos Aires: Paidós.
- AMAR SÁNCHEZ, A. M. (1999). «Estrategias de seductores: una política del placer». En Ana María Zubieta (Comp.), *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* [1983]. Eduardo L. Suárez (Trad.). México: Fondo De Cultura Económica.
- ANDERSON, P. (2016). *Los orígenes de la posmodernidad* [1998]. Luis Andrés Bredlow (Trad.). Madrid: Akal.
- ANDERSON IMBERT, E. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana: época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ANGENOT, M. (1975). *Le roman populaire: recherches en paralittérature*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- (1997). «La "intertextualidad"». En Desiderio Navarro (Coord.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 36-52). Desiderio Navarro (Trad.). La Habana: UNEAC.
- ANÓNIMO. (1924a). «Nuestro argentinismo». *Inicial. Revista de la nueva generación* (7), pp. 499-503.
- (1924b). «Proa». *Proa* (1), pp. 3-8.
 - (1931). «Jerarquía». *Número* (18-19).
 - (1948a, 4 de diciembre). «Personalidades extranjeras en España». *ABC*.
 - (1948b, 5 de diciembre). «Conferencia del señor Marechal». *ABC*.

- (1949a, 21 de enero). «Condecoraciones a los señores a los señores Arizaga y Marechal». *ABC*.
- (1949b). «El sexto continente». *Sexto Continente* (1), p. 3.
- (1965a). «El retorno de *Adán Buenosayres*». *Primera Plana* (140), pp. 56-58.
- (1965b). «El año de la literatura argentina». *Primera Plana* (155), pp. 36-40.
- (1965c). «*El banquete de Severo Arcángelo*». *Primera Plana* (155), pp. 38-39 [firmado por T. E. M.].
- (1967, 15 de enero). «Lo que se lee». *El mundo*.
- (1968). «El megáfono de Marechal». *Primera Plana* (303), p. 82.
- (1969, 13 de octubre). «Los intelectuales y el peronismo». *Dinamis*, 13 de octubre de 1969.

ANTÍN, M. (1980, 26 de junio). «*Adán Buenosayres* y el cine», *Clarín*.

ANZOÁTEGUI, I. (1930a). «José Mármol». *Número* (6), pp. 52-54.

- (1930b). «Nuevo código». *Número* (2), p. 1.
- (1931). «Cervantes y la caballería». *Número* (17), pp. 6-7.
- (1940). «El almirante». *Sol y luna* (5).
- (1942). «Poema de Don Juan Manuel de Rosas». *Sol y luna* (7), pp. 56-59.

ARA, G. (1996). *Introducción a la literatura argentina*. Buenos Aires: Columba.

ARIAS SARAVIA, L. (2006). «La soledad del intelectual de la Argentina. Ecos de la problemática modernidad». En Nidia Burgos (Dir.) *Modernización, identidad: tensiones de una disyuntiva constante en la historia y la literatura iberoamericana* (pp. 61-81). Bahía Blanca: Universidad del Sur.

ARRIGUCCI Jr., D. (2002). *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar* [1973]. México: UNAM.

ASCASUBI, H. (1872). *Santos Vega o los mellizos de la flor: rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina*. París: Imprenta de Paul Dupont.

ASTRADA, C. (1947). «Surge el hombre argentino con fisonomía propia». *Argentina en marcha*. (1), pp. 15-60.

- (2006). *El mito gaucho* [1948]. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

AVELLANEDA, A. (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.

AYALA, F. (2000). «Peripecia de un libro». *Cuadernos de Proa en las letras y en las artes* (49), pp. 55-57.

- BACHELARD, G. (2012). *La poética del espacio* [1957], Ernestina de Champourcin (Trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACZKO, B. (1984). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Pablo Bestech (Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Hugo Acevedo (Trad.). Buenos Aires: Manantial.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* [1975]. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (Trad.). Madrid: Taurus.
- (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica* [1928]. Tatiana Bubnova (Trad.). Madrid: Alianza.
 - (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965]. Julio Forcat y César Conroy (Trad.). Madrid: Alianza.
 - (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski* [1929]. Tatiana Bubnova (Trad.). Madrid: Fondo De Cultura Económica.
 - (2005). *Estética de la creación verbal* [1979]. Tatiana Bubnova (Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- BARACCHINI D. (1973). «Marechal: los puntos fundamentales de mi vida». *Clarín*, 29 de marzo, [s.p.].
- BARCIA, P. L. (1994a). «Introducción». En Pedro Luis Barcia (Ed.). *Adán Buenosayres* (pp. 9-140). Madrid: Castalia.
- (1994b). «Marechal y la aventura estético religiosa del alma». En *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* de Leopoldo Marechal (pp. 5-30). Buenos Aires: Vórtice.
 - (2000a). «Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal». En Nina Bruni (Ed.), *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.
 - (2000b). «Leopoldo Marechal y la mitopoiesis». *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (LXV/257-258), pp. 376-388.
 - (2000c). «Estudio preliminar. La celebración poética de la patria». En *Odas seculares* de Leopoldo Lugones (pp. 9-34). Buenos Aires: Ediciones Pasco.
 - (2000d). «Fillo y Marechal». *Cuadernos de Proa en las artes y en las letras* (49), pp. 111-121.
 - (2003). «El espacio literario: su configuración en *Adán Buenosayres*». *Revista de Literaturas Modernas* (33), pp. 8-25.

- BAHR, H. (1998). *Expresionismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores.
- BARTH, J. (1976). «Literatura del agotamiento». En Jaime Alazraki (Ed.). *Jorge Luis Borges* (pp. 170-182). Madrid: Taurus.
- BAUDELAIRE, C. (1982). *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, R. (1970). *Mitologías* [1957]. Héctor Schmucler (Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- (2010). «La muerte del autor» [1967]. En *Textos de teorías y críticas literarias* (pp. 221-224). Barcelona: Anthropos.
- BENJAMIN, W. ([s.f.]). «Pequeña historia de la fotografía»:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwif_pOLILPnAhXJy4UKHcthBm4QFjAAegQIARAC&url=http%3A%2F%2Freflexionesmarginales.com%2F3.0%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F03%2FPeque%25C3%25B1a-historia-de-la-fotograf%25C3%25ADa-por-Walter-Benjamin.pdf&usg=AOvVaw1rIdXACPlrG1slxiIategZ (última visita el 02/02/2020).
- (1995). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* [1920], traducción de J. F., Yvars y Vicente Jarque, Barcelona: Península.
- (2018). «Tesis para una filosofía de la historia» [1955]. Recuperado de <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf> (última visita el 23/12/2018).
- BERENGUER CARISOMO, E. (1970). *Literatura argentina*, Barcelona: Labor.
- (1980, 6 de junio). «Argentino y universal». *Clarín*.
- BERMAN, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire* [1982]. Andrea Morales (Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- BERMAN, R. A. (1989). *The Rise of the German Novel*. Cambridge: Harvard University Press.
- BERNÁRDEZ, F. L. (1925). «El futuro idioma argentino», *Martín Fierro* (16), pp. 4-5.
- (1927). «Carta». *Martín Fierro* (44-45).
- (1939). «Prosa de Marechal». *Sur* (9/58), pp. 47-49.
- (2000). «Leopoldo y Adán». *Cuadernos de Proa en las letras y en las artes* (49), pp. 49-51.
- BESARÓN, P. (2009). *La conspiración: ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires: Simurg.
- BHABHA, H. K. (2010a). «Introducción: narrar la nación». *Nación y narración. Entre la*

ilusión de una identidad y las diferencias culturales (pp. 11-20). Buenos Aires: Siglo XXI.

- (2010b). «Diseminación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna». En *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp. 385-424). Buenos Aires: Siglo XXI.

BLANCO, M. (2013). «La invención de la nación en los primeros poemarios de Borges». *Variaciones Borges* (35), pp. 143-161.

- (2015). «La invención de la Nación y el pueblo en *Adán Buenosayres*». En Carina González (Comp.) *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo* (pp. 33-56). Buenos Aires: Final Abierto.

- (2017a). «“Patria”, “Nación” y “Pueblo” en la escritura de Leopoldo Marechal». En María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eds.). *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 239-252). Navarra: EUNSA

- (2017b). «Marechal y la vanguardia: un proyecto para imaginar la nación». *Recial. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades* (8/11), [s.p.].

- (2018). «La restitución del “poeta depuesto”. La recepción de *El Banquete de Severo Arcángelo*». En Claudia Hammerschmidt (Ed.) *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 135-153). London: INOLAS.

- (2019). «Marechal: la edad de oro como proyección de la patria ideal». *Revista Celehis* (38), pp. 67-84.

BORGES, J. L. (1921, diciembre). «Ultraísmo», *Nosotros* (151), pp. 466-471.

- (1924). «Después de las imágenes», *Proa* (5), pp. 22-23.

- (1925a). «Al tal vez lector», *Martín Fierro* (25), p. 4.

- (1925b). «La pampa y el suburbio son dioses», *Proa* (15), pp. 14-17.

- (1926). «*Días como flechas*, por Leopoldo Marechal». *Martín Fierro* (36).

- (1931). «Nuestras imposibilidades», *Sur* (1/4), pp. 131-134.

- (1936). «Tareas y destino de Buenos Aires». En *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación. Ciclo de disertaciones histórico-literarias auspiciado por la intendencia municipal de la ciudad de Buenos Aires* (pp. 515-531). Buenos Aires: Municipalidad.

- (1937). «Luis Greve, muerto», *Sur* (VII/39).

- (1965). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Pleamar.

- (1969). *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*, Buenos Aires: Emecé.
- (1975). «Pedro Henríquez Ureña. Obra crítica» [1960]. En *Prólogos con un prólogo de prólogos* (pp. 84-88). Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- (1979). *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza.
- (1982). «Entrevista». En *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* (pp. 220-226). Buenos Aires: Centro Editor De América Latina.
- (1984). «Prólogo a *Para las seis cuerdas*». En Carlos Frías (Ed.) *Obras completas* (pp. 953). Buenos Aires: Emecé.
- (1987). «El escritor argentino y la tradición» [1951]. En *Discusión* (pp. 151-162). Buenos Aires: Emecé.
- (1997a). «Crítica del paisaje». En *Textos recobrados. 1919-1929* (pp. 100-101). Buenos Aires: Emecé.
- (1997b). «La inútil discusión de Boedo y Florida». En *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 365-368). Buenos Aires: Emecé.
- (1997c). «La presencia de Buenos Aires en la poesía». En *Textos recobrados. 1919-1929* (pp. 250-253). Buenos Aires: Emecé.
- (1997d). «Proa». En *Textos recobrados. 1919-1929* (pp. 187-191). Buenos Aires: Emecé.
- (1998a). «Hilario Ascasubi: Paulino Lucero. Aniceto el Gallo. Santos Vega». En *Prólogos con un prólogo de prólogos* (pp. 20-27). Buenos Aires: Alianza.
- (1998b). «El cuento policial» [1978]. En *Borges oral*. Buenos Aires: Alianza.
- (2003). «Nota de un mal lector». En *Textos recobrados. 1956-1986* (pp. 11-12). Buenos Aires: Emecé.
- (2006). *Fervor de Buenos Aires* [1923]. México: Colegio De México.
- (2008). *El «Martín Fierro»* [1952]. Madrid: Alianza.
- (2009). «Flaubert, vindicación de “Bouvard et Pecuchet”» [1932]. En *Obra crítica II* (pp. 247-249). Buenos Aires: Emecé.
- (2011). «Prólogo». En *El paso de los libres. Relato gaucho de la última revolución radical. Obras completas. Volumen 1* de Arturo Jauretche (pp. 23-24). Buenos Aires: Corregidor.
- (2012a). «El tamaño de mi esperanza» [1926]. En *El tamaño de mi esperanza / El idioma de los argentinos* (pp. 13-16). Buenos Aires: Random House.
- (2012b). «El idioma de los argentinos» [1926]. En *El tamaño de mi esperanza / El idioma de los argentinos* (pp. 223-236). Buenos Aires: Random House.

- (2012c). «Queja de todo criollo» [1925]. En *Inquisiciones/Otras inquisiciones* (pp. 121-127). Buenos Aires: Random House.
- (2016a). «Jorge Luis Borges, encrucijada de admiraciones y negaciones, nos habla de su labor futura» [1955]. En *Textos recobrados. 1931-1955* (pp. 460-465). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2016b). «La *Vuelta de Martín Fierro*» [1935]. En *Textos recobrados. 1931-1955* (pp. 157-162). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2016c). «Las “nuevas generaciones” literarias» [1937]. En *Textos cautivos* (pp. 92-96). Buenos Aires: Sudamericana.
- , (2016d). «Los escritores argentinos y Buenos Aires» [1937]. En *Textos cautivos* (pp. 80-84). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2016e). «Prólogo a *Recuerdos de provincia*» [1943]. En *Prólogos con un prólogo de prólogos* (pp. 177-184). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2016f). «Prólogo al *Facundo*». En *Prólogos con un prólogo de prólogos* (pp. 185-192). Buenos Aires: Sudamericana.

BOURDIEU, P. (1967). «Campo intelectual y proyecto creador». En *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México: Siglo XXI.

- (1975). *Campo de poder y campo intelectual* [1971]. Alicia B. Gutiérrez (Trad.). Buenos Aires: Folios Ediciones.
- (1984). *Sociología y cultura* [1981]. Martha Pou (Trad.). México: Grijalbo.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1992]. Thomas Kauf (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* [1994]. Thomas Kauf (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- (1999). *Meditaciones pascalianas* [1997]. Thomas Kauf (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- (2006). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* [1979]. Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (Trad.). Madrid: Taurus.
- (2009). *Intelectuales, política y poder* [1999]. Alicia Gutiérrez (Trad.). Buenos Aires: Eudeba.

BRACAMONTE, J. (2012). «Entre lo mimético y experimental de nuevas novelas argentinas entre 1940-1960». En *Bicentenario y literatura argentina* (pp. 83-101). Jujuy: Universidad.

- (2013). «Experimentación, historia y política en la novela desde *Rayuela* (1963) e *Intemperie* (1973)». *Silabario. Revista de estudios y ensayos geoculturales* (XV/10), pp. 11-30.

- (2015). «Implicaciones de la inmigración italiana en novelas realistas dialógicas y experimentales de mediados del s. XX argentino». *Zibaldone. Estudios italianos* (3), pp. 206-220.

BRAUDEL, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales* Josefina López Mendoza (Trad.). Madrid: Alianza.

BRAVO HERRERA, F. E. (2000). «La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal». En Nina Bruni (Ed.). *Cincuentenario de Adán Buenosayres* (pp. 42-52). Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.

- (2004). «La conformación de la tradición cultural en la escritura de Leopoldo Marechal». En *Atti del III Convegno Internazionale Interdisciplinare su «Testo, Metodo, Elaborazione elettronica»* (pp. 160-170). Messina: Andrea Lippolis.

- (2005a). «Espacio, huella y ausencia de la cultura indígena en la escritura de Leopoldo Marechal». En *Memorias de JALLA 2004 Lima. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana I* (pp. 187-199). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- (2005b). «Lo épico en “La Patriótica” de Leopoldo Marechal». En Altamiranda, Daniel y Smith, Esther (Eds.). *Perspectivas de la Ficcionalidad. Actas del III Simposio Internacional de Narratología I* (pp. 269-277). Buenos Aires: Editorial Docencia.

- (2015a). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.

- (2015b). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Teseo.

- (2017a). «Inmigración y nacionalismo. Dialécticas y configuraciones identitarias en Leopoldo Marechal». En María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eds.). *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 253-268). Navarra: EUNSA.

- (2017b). «Voces y representaciones de la inmigración italiana en la literatura argentina». *Cuadernos del Hipogrifo. Revista semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada* (8), pp. 38-56.

- BOTTI, A. (1992). *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza.
- BRUSHWOOD, J. S. (1975). *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Raymond L. Williams (Trad.). México D. F.: Fondo De Cultura.
- BUENO CHÁVEZ, R. (1998). «La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (24/48), pp. 25-37.
- (2012). *Promesa y descontento de la modernidad: estudios literarios y culturales en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.
- BUNGE, C. O. ([1910]). *Nuestra patria: libro de lectura para la educación nacional*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- (1914). «Discurso del Dr. C. O. Bunge (el derecho en la literatura gauchesca)». *Anales de la Academia de Filosofía y Letras* (2), pp. 1-32.
- BUCHRUCKER, C. (1987). *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia* [1974]. Jorge García (Trad.). Barcelona: Península.
- BURKE, P. (1991). *La cultura popular en la Europa moderna* [1978]. Antonio Feros (Trad.). Madrid: Alianza.
- CABALLERO WANGÜEMERT, M. (2000). *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*. Sevilla: Universidad.
- CABEZAS, L. (2019a). *Dios no ha muerto. Literatura, arte y catolicismo en la Argentina y el Brasil de los años treinta y cuarenta*. [tesis doctoral]. Buenos Aires: Universidad.
- (2019b). «La espiritualización de la vanguardia, o el diseño de una modernidad católica entre París y Buenos Aires». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (8/17), pp. 35-46.
- CALINESCU, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* [1987]. María Teresa Beguiristain (Trad.). Madrid: Tecnos.
- CALMS, L. (1970). «Retrato hablado de Leopoldo Marechal». *Mapocho* (21), pp. 177-184.
- CALMELS, D. (2005). «Jacobo Fijman: el derecho a crear». En *Poesía completa* de Jacobo Fijman (pp. 15-40). Buenos Aires: Ediciones Del Dock.

- CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de mil caras* [1949]. Luisa Josefina Hernández (Trad.). México D. F.: Fondo De Cultura Económica.
- CARBIA, R. (1939). «La Iglesia en la “Leyenda Negra hispanoamericana”». *Sol y luna* (2), pp. 53-59.
- CARPENTIER, A. (1987). «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo». En *Tientos diferencias y otros ensayos* (pp. 141-158). Barcelona: Plaza y Janés.
- CARILLA, E. (1972). *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid: Anaya.
- CARRANZA, Á. J. (1903). «Juicio literario». En *Tradiciones argentinas* del doctor P. Obligado (pp. 7-12). Buenos Aires: Montaner Y Simón.
- CASALLA, M. C. (1986). «La Estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de Apropiación Nacional de la Cultura Universal». En *Cátedra Marechal / Centro de Estudios Latinoamericanos de la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- CASANOVA, P. (2001). *La República mundial de las Letras* [1999]. Barcelona: Anagrama.
- CASARES, T. D. «El orden civil». *Número* (21-22).
- CASAS, M. E. (2017). *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- CASTILLO, A. (1982). «Entrevista». En Susana Zanetti (Dir.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* (251-264). Buenos Aires: Centro Editor De América Latina.
- Cattaruzza, A. (2003). «El revisionismo: itinerario de cuatro décadas». En Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian (Eds.). *Políticas de la historia argentina. 1860-1960* (pp. 143-173). Madrid: Alianza.
- (2009). «El revisionismo en los años treinta: entre la historia, la cultura y la política». En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. VII Rupturas* (pp. 597-620). Buenos Aires: Emecé.
- CELLA, S. (1999). «Panorama de la crítica». En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. X La irrupción de la crítica* (pp. 7-16). Buenos Aires: Emecé.
- (2003). «La redención de Buenos Aires». *Revista de Literaturas Modernas* (33), pp. 41-52.
- CERNADAS, J. (2007). «Contorno en su contorno». En *Contorno: edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- CERVERA SALINAS, Vicente (1992). «Una poética del espacio en Buenos Aires». *Anales de literatura hispanoamericana* (21), pp. 345- 356.

- (2006) *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
 - (2014). «Del *Descenso y ascenso del alma* al *alma de Adán Buenosayres*». *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de literatura Hispanoamericana y Comparada* (1), pp. 38-48.
- CHARTIER, R. (1994). «Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico». *Manuscrits* (12), pp. 43-62.
- CHÁVEZ, F. (1965). *Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina* [1956]. Buenos Aires: Theoría.
- CHAVEZ, F. y VENTURINI A. (1997). *45 poemas paleoperonistas*. Buenos Aires: Pueblo Entero.
- CHEADLE, N. (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*. London: Támesis.
- (2017). «A la sombra del Coloso del Norte: *Adán* en Estados Unidos». En María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eds.). *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 479-512). Navarra, Eunsa.
 - (2018). «La apuesta escritural marechaliana de Carlos Gamerro». En Claudia Hammerschmidt (Ed.). *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 371-396). London: INOLAS.
 - (2019). «Don Ecuménico: nuevas consideraciones sobre un complicado “bicho alado”». *Revista Celehis* (38), pp. 37-55.
- CHIAMPI, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Venezuela: Monte Ávila.
- CLAIR, J. (1998). *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón* [1997]. José Luis Arántegui (Trad.). Madrid: Visor.
- COLLA, F. (1997). «De *Adán Buenosayres* a *Megafón* (Itinerario de un hombre imposible)». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.). *Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal* (pp. 583-617). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- COMPAGNON, A. (1991). *Las cinco paradojas de la modernidad* [1990]. Julieta Fombona Zuloaga (Trad.). Caracas: Monte Ávila Ediciones.
- (2007). *Los antimodernos* [2005]. Manuel Arranz (Trad.). Barcelona: Acantilado.

- (2008). «Bergson, Maritain y América latina». En Horacio Gonzalez y Patrice Vermeren (Dir.) *¿Inactualidad del bergsonismo?* (pp.139-150). Buenos Aires: Colihue.
 - (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común* [1998]. Manuel Arranz (Trad.). Barcelona: Acantilado.
- CONDE DE KEYSERLING. (1931). «Perspectivas sudamericanas». *Sur* (1/2).
- CÓRDOVA ITURBURU, C. (1962). *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1967). *El movimiento martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti.
- CORNEJO POLAR, A. (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- (1979). «La literatura peruana: totalidad contradictoria». En *La formación de la tradición peruana en el Perú* (pp. 175-199). Lima: Banco de los Andes.
 - (1987). «La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias». En Ana Pizarro (Coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (pp. 123-136). México: Colegio de México.
 - (1994). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- CORRAL, R. (2018). «El retorno de Marechal: claroscuros de una recepción». En Claudia Hammerschmidt (Ed.). *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 115-134). London: INOLAS.
- CORTÁZAR, J. (1997). «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*» [1949]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coord.). *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (pp. 882-886). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- CORRO, G. P. del (1979). «Los primeros libros de Marechal: un proceso hacia el símbolo». *Revista Megafón* (2), pp. 121-134.
- (1997). «Leopoldo Marechal: la visión metagónica» [1976]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Eds.). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 929-943). Madrid: Galaxia Gutemberg.
 - (2006). *Marechal. Un dolor... un viento... una guerra*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Copista.

- COULSON, G. (1974). *Marechal: la pasión metafísica*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- COULSON, G. y WILLIAM H. (1972). «Contribución a la bibliografía de Leopoldo Marechal». *Revista chilena de literatura* (5-6), [s.p.] <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/41860/43408> (última visita el 06/07/2017).
- CRICCO V., FERNÁNDEZ, N. PALATINO, N. y PIÑEYRO N. (1997). «Marechal, el otro. La escritura testada de *Adán Buenosayres*» [1985]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 952-956). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- CROCE, M. (1999). «La crítica sociológica en Adolfo Prieto». En Nicolás Rosa (Ed.). *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina* (pp. 147-182). Buenos Aires: Biblos.
- (2000-2001). «Leopoldo Marechal: una versión suburbana de los clásicos». *INTI* (52-53), pp. 203- 238.
- CROS, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad* [1983]. Soledad García (Trad.). Madrid: Gredos.
- (1991). «En torno a la interdiscursividad». En M. Pierrette Maluczynski (Ed.). *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 81-93). Ámsterdam: Atlanta.
- (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literatura española e hispanoamericana*. Frankfurt: Vervuert.
- (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis* [1995]. Buenos Aires: Corregidor.
- (2009). *La sociocrítica* [2003]. Francisco Linares Alés y Carmen Ávila Martín (Trads.). Madrid: Arco/Libros.
- (2010). «Sociología de la literatura». En *Textos de teorías y críticas literarias* (pp. 425-439). Barcelona: Anthropos.
- CULASSO, A. G. (2006). *Geopolíticas de ficción. Espacio y sociedad en la novela argentina (1880-1920)*. Buenos Aires: Corregidor.
- CULLER, J. (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura* [1975]. Carlos Manzano (Trad.). Barcelona: Anagrama.
- (1981). *The pursuit of signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and New York: Routledge.

- DALMARONI, M. (1997). «La moda y la “trampa del sentido común”; sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*». *Orbis Tertius* (2/5), pp. 13-20.
- DANTE, A. (2014) *Divina Comedia*, Buenos Aires: El Cid Editor.
- DARNTON, R. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* [1984]. Carlos Valdés (Trad.). Fondo de cultura económica, México.
- (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* [1990]. Antonio Saborit (Trad.). Fondo de Cultura Económica, Argentina.
- DAVIS GONZÁLEZ, A. (2017a). «Recepción controvertida del *Adán* de L. Marechal». En Patricia Barrera (Ed.) *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica* (pp. 153-166). Madrid: Sial.
- (2017b). «La ciudad de la “Yegua Tobiana”: la mitificación del espacio en *Adán Buenosayres. Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI* (pp.: 337-346). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2019). «El campo intelectual y cultural argentino de la *Época Infame* (1929-1945)». *Artifara* (19), pp. 213-233.
- (2020). «El meridiano hispano-católico argentino de la década del treinta». *Palimpsesto* (10/17), pp. 1-23.
- DEGIOVANNI, F. (2007). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- DE MICHELI, M. (2015). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [1959]. Ángel Sánchez Gijón (Trad.). Madrid: Alianza.
- DEL GIZZO, L. (2015) «Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo». *Letral* (14), pp. 53-67.
- (2016). «Oliverio Girondo y la negación de la vanguardia». *Anclajes* (XX/3), pp. 21-42.
- (2017a). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid: Aluvión.
- (2017b). «El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria». *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* (5), pp. 45-69.
- DELLEPIANE, Á. B. (1967). «La novela argentina desde 1950 a 1965». *Revista Iberoamericana* (66), pp. 237-282.
- DEVOTO, F. (2010). *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Editorial

Sudamericana.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [2000]. Oscar Antonio Oviedo Fuentes (Trad). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIEGO, G. (1948, 18 de noviembre). «Saludo a Marechal». *La tarde de Madrid*.
- DIEGO, L. de (2003). *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)* [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata.
- (2006). *Editoriales y políticas editoriales en Argentina*. Buenos Aires: Librería.
- DIEGO, R. de (1923). «Los Aguiluchos, poemas de Leopoldo Marechal». *Nosotros* (XVII/167), pp. 533-534.
- DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H. y VILLANUEVA, D. (2016). *Lo que Borges le enseñó a Cervantes*. Barcelona: Tusquets.
- DUCHET, C. (1979). *Sociocritique*. París: Nathan.
- ĐURIŠIN, D. (1989). *Theory of interliterary process* Bratislava: Veda. Publishing Hour Of The Slovak Academy Of Sciences.
- EAGLETON, T. (1997a). *Ideología. Una introducción* [1995]. Jorge Vigil Rubio (Trad.). Barcelona: Paidós.
- (1997b). *Las ilusiones del posmodernismo* [1996]. Marcos Mayer (Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- EARL, P. G. (1997). «Radiografía de la Pampa: los temas». En *Radiografía de la Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada (pp. 461-470). Madrid: ALLCA XX.
- ELIOT, T. S. (1944). «La tradición y el talento individual» [1919]. En John Peale Bishop, Allen Tate y Ricardo A. Latham (Comp.) *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos* (pp. 538-548). Santiago de Chile: Nascimento.
- ESPEJO, M. (2005). «Introducción». En *Largo día de cólera* de Leopoldo Marechal. Buenos Aires: Colihué.
- ESTRÍN, L. y BLANCO, O. (1999). «Hemenéutica nacional». En Nicolás Rosa (Ed.) *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina* (pp. 251-288). Buenos Aires: Biblos.
- ETCHECOPAR, M. (1938). «Roca, por Leopoldo Lugones». *Sol y luna* (2), pp. 163-166.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). «Polysystem Theory». *Poetics Today* (11/1), pp. 9-26.
- FERNÁNDEZ, M. (2004). «Brindis por Marechal». En *Papeles de reciénvenido/Continuación de la nada*. Buenos Aires: Corregidor.

- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1967). «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba». *Casa de las Américas* (40), pp. 4-17.
- (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- FERRÁS, G. L. (2013). «El radicalismo como religión cívica». En Julio Pinto y Fortunato Mallimacci (Comp.) *La influencia de las religiones en el Estado y la nación Argentina* (pp. 103-126). Buenos Aires: Eudeba.
- FERRERO, A. (2009). «Leopoldo Marechal: una poética de la traducción». *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (74), pp. 301- 302.
- FIJMAN, J. (2005). *Poesía completa*. Buenos Aires: Ediciones Del Dock.
- FIORUCCI, F. (2006). «El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual». En Marcela García Sebastiani (Ed.) *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)* (pp. 161-193). Madrid: Iberoamericana.
- (2011). *Intelectuales y peronismo: 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- FISH, S. (1980). *Is there a text in the class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo [1996]*. Alfredo Brotons Muñoz (Trad.). Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1987). *La arqueología del saber [1966]*. Aurelio Garzón del Camino (Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- (1991a). «La función del intelectual. Respuesta a una cuestión». En *Saber y verdad*. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría (Trad.) (pp. 47-74). Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
 - (1991b). «El juego de Michel Foucault», En *Saber y verdad*. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría (Trad.) (pp. 118-162). Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
 - (1992). *El orden del discurso [1971]*. Alberto González Troyano (Trad.). Buenos Aires: Tusquets.
- FRANCESCHI, G. (1933). «Educación y reforma política». *Criterio* (279).
- (1937a). «“Sur” y Criterio». *Criterio* (X/499), pp. 77-79.
 - (1937b, 15 de julio). «El movimiento español y el criterio católico». *Criterio*.
 - (1940). «Totalitarismo, liberalismo, catolicismo». *Criterio* (13/6), pp. 223-225.
- FRANCO, J. (1985). *La cultura moderna en América Latina*. México D. F.: Grijalbo.

- (1996). *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. Barcelona: Ariel.
- FUENTE, A. de la (1975). «La estructura de *Adán Buenosayres*». *Hispania* (58), pp. 259-266.
- FUENTES, C. (1990). *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.
 - (1993). *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FUNES, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- GADAMER, H. G. (1989). «Historia de efectos y aplicación». En Rainer Warning (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 81-88). Madrid: VISOR.
 - (2011). *Estética y hermenéutica* [1960]. Antonio Gómez Ramos (Trad.). Madrid: Tecnos.
- GALLEGRO CUIÑAS, A. (2019). *Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Madrid: Iberoamericana.
- GÁLVEZ, M. (1928). «Interpretación de las dictaduras». *Criterio* (32), pp. 43-44.
 - (1930). «De vanguardia». *Número* (2), pp. 1-2.
 - (1935). *La Argentina en nuestros libros*. Santiago de Chile: Ercilla.
 - (1946). *Hombres en soledad* [1938]. Buenos Aires: Losada.
 - (1961). *Recuerdos de la vida literaria II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Hachette.
 - (1962). *Recuerdos de la vida literaria III. Entre la novela y la historia*. Buenos Aires: Hachette.
 - (1980). *El solar de la raza* [1913]. Buenos Aires: Dictio.
- GAMERRO, C. (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma.
 - (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- GANDOLFO, E. E. (1968-1969). «La novela nueva en Argentina. Precursores. (Arlt, Filloy, B. Casares, Marechal, Di Benedetto, Macedonio Fernández, Cortázar)». *El Lagrimal trifurca* (3-4), pp. 73-93.
- GARCÍA, C. (2018). «Evar Méndez y el final de *Martín Fierro*: leyendas y verdades (1927)». En *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)* (pp. 139-150). Madrid: Albert Editor, 2018.

- GARCÍA, C. y GRECO, M. (2017). *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Buenos Aires: Albert.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1984). «Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu». En *Sociología y cultura de Pierre Bourdieu* (pp. 9-53). México: Grijalbo.
- (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
 - (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA MORALES, A. (2000). «Jorge Luis Borges, autor de *Martín Fierro*». *Variaciones Borges* (10), pp. 29-64.
- (2012). «Federico de Onís y la antología hispánica de la edad de plata». En *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís (pp. 7-77). Sevilla: Renacimiento.
- GELMAN, J. (1967). «Marechal o el matador de la elegía». *Confirmado* (110), pp. 48-50.
- (1971). «Caras». En *Fábulas*. Buenos Aires: La rosa blindada.
 - (1996, 22 de febrero). «Orines». *Página 12*: https://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/especiales/Gelman_periodista_aniversario_pagina12.pdf (última visita el 13/08/2018).
- GENÉ, M. (2005). *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1982]. Celia Fernández Prieto (Trad.). Madrid: Taurus.
- (1998). *Nuevo discurso del relato* [1983]. Marisa Rodríguez Tapia (Trad.). Madrid: Cátedra.
 - (2001). *Umbrales* [1987]. Susana Lage (Trad.). México, México: Siglo XXI.
- GEORGIEFF, G. (2011). «Leopoldo Marechal: entre el clero secular y la militancia justicialista». En María Celia Vázquez (Coord.) *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico* (pp. 27-85). Bahía Blanca: EDIUNS.
- GHIANO, J. C. (1949). *Temas y aptitudes. (Lugones, Güiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernárdez, Borges, Molina)*. Buenos Aires: Ollantay.
- (1975). «Marechal, poeta». *Clarín*, 26 de junio: [s.p.].
- GIARDINELLI, M. (2013). «Violencia, exilio, política y utopía en la literatura latinoamericana contemporánea». En Daniel Nemrava (Ed.). *Disturbios en la tierra sin mal. Violencia, política y ficción en América Latina* (pp. 91-98). Buenos Aires: Ejercitar La Memoria Editores.

- GILMAN, C. (1999). «Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época». En *La cultura de un siglo: América Latina en su literatura* (pp. 461-168). Buenos Aires: Alianza.
- (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GIRONDO, O. (1949). *El periódico Martín Fierro: 1924-1949 [memoria de sus antiguos directores]*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- GIUSTI, R. F. (1965). «Santos Vega». En *Santos Vega* de Rafael Obligado (pp. 63-64). Buenos Aires: Kapelusz.
- (1968). «Panorama de la literatura argentina contemporánea (1941)». En Rodolfo A. Borello (Ed.). *La crítica moderna* (pp. 21-39). Buenos Aires: Centro Editor De América Latina.
- GLOZMAN, M. «Peronismo, hispanismo, panamericanismo. (Argentina 1946-1948; 1943-1945; 1899). Apuntes sobre la construcción de series en la investigación de archivos». *Program in Latin American, Iberian and Latino Cultures*: <https://journal.commons.gc.cuny.edu/glozman/> (última visita el 11/04/2019).
- GOLDMANN, L. (1969). «El estructuralismo genético en sociología de la literatura». En Roland Barthes, Henri Lefebvre y Lucien Goldmann (Eds.) *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura* (pp. 205-234). R. de la Iglesia (Trad.). Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- GONZÁLEZ, M. P. (1967a). «La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional». En *Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (pp. 37-112). México: Tezontle.
- (1967b). «Leopoldo Marechal y la novela fantástica». *Cuadernos Americanos*. 151/2: 200-211.
- GONZÁLEZ LANUZA, E. (1942). «Cinco poetas argentinos». *Sur* (98), pp. 44-74.
- (1949). «Ezequiel Martínez Estrada: Muerte y transfiguración de Martín Fierro». *Sur* (176), pp. 64-70.
- (1997). «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres» [1948]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 876-878). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ TÁBOAS, P. F. (2014). «La realidad espiritual de la Nación Argentina». En Paulo Ares (Comp.). *Argentina 2030, perspectiva del proyecto nacional justicialista* (pp. 67-104). Buenos Aires: Ediciones Fabro.

- (2018). «La democracia como soberanía popular: una aproximación a los orígenes del concepto de la neoescolástica barroca». *Hechos e ideas* (4), pp. 195-208.
- GOODMAN, N. (1975). «Words, Works, Worlds». *Erkenntnis* (9/1), pp. 57-73.
- GORDON, A. (1982). «Dublin and Buenos Aires, Joyce and Marechal». *Comparative Literature Studies* (19/2), pp. 208-219.
- GOROSITO HEREDIA, L. (1946). «Leopoldo Marechal». *Criterio* (XIX, 963).
- GRAMSCI, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel* [1975]. Ana María Palos (Trad.). México: Ediciones Era.
- GRAMUGLIO, M. T. (1986). «*Sur* en la década del treinta: una revista política». *Punto de vista: revista de cultura* (28), pp. 32-39.
- (1992). «La construcción de la imagen». En *La escritura argentina* (pp. 37-64). Cuyo: Universidad del Litoral.
- (1997). «Retrato del escritor como martinfierrista muerto». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 771-806). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- (1999). «Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura». En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. IX El oficio se afirma* (pp. 93-122). Buenos Aires: Emecé.
- (2001). «De *Los raros* a *La guerra gaucha*. La cuestión de la epopeya nacional en la literatura argentina alrededor de fin de siglo». En *Fin(es) de siglo y modernismo* (pp. 215-219). Illes Balears: Universidad.
- (2002). «Posiciones, transformaciones y debates en la literatura». En Alejandro Cattaruzza (Ed.). *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (pp. 324-373). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2006). «Tres problemas para el comparatismo». *Orbis Tertius* (12/XI), pp. 1-15.
- (2010). «*Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental». En Carlos Altamirano (Ed.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX* (pp. 192-210). Buenos Aires: Katz Ediciones.
- (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal.
- GRANATA, M. (1980, 26 de junio). «Leopoldo Marechal». *Clarín*.

- GRECO, M. (2018). «Prólogo». En *El periódico Martín Fierro* (pp. 7-24). Buenos Aires: EUDEBA.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Ediciones de la Piqueta.
- GRIMSON, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUGLIELMINI, H. (1947). «Hay una experiencia argentina de espacio, tiempo y técnica. Para una interpretación de la realidad argentina». *Argentina en marcha* (1), pp. 423-466.
- GUILLÉN, C. (1992). «Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad». En Antonio Vilanova (Ed.). *X Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 77-98). Barcelona: PPA.
- GULLÓN, R. (1974). «Espacios novelescos». En Germán Gullón y Agnés Gullón (Eds.). *Teoría de la novela* (pp. 243-268). Salamanca: Taurus.
- (1980). *Espacio y novela*, Barcelona: Antonio Bosch.
- GUSMÁN, L. (1983). «Adán Buenosayres: la saturación del procedimiento». *Revista Iberoamericana* (XLIX/125), pp. 731-741.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, M. R. (2002). «El pensamiento de Jorge Cuesta: el nacionalismo político-cultural y la “generación de vanguardia” en México en los años treinta». En Eloy Navarro Domínguez y Rosa García Gutiérrez (Eds.) *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas* (pp. 205-226). Huelva: Universidad.
- HABERMAS, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad* [1985]. Manuel Jiménez Redondo (Trad.). Madrid: Taurus.
- HAMMERSCHMIDT, C. (1993). «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres. El contar paródico para la constitución del sujeto moderno». En *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán: Universidad.
- (2015). «La muerte del autor en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal», *Amerika* (12): <http://amerika.revues.org/5884> (Última visita el 18/05/2020).
- (2018a). «El retorno de Leopoldo Marechal. Introducción». En Claudia Hammerschmidt (Ed.) *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 9-30). London: INOLAS.

- (2018b). «La ultramodernidad de Leopoldo Marechal». *Estudios filológicos* (60), pp. 95-126.
 - (2019). «El paradigma Marechal, o la recepción diferida de *Adán Buenosayres* y su reescritura en la novela argentina a partir de los años 60». *Revista Celehis*, 38: 85-101.
- HARRIS, W. V. (1998). «La canonicidad». En Pozuelo Yvancos (Ed.). *El canon literario* (pp. 37-60). Madrid: Arcos.
- HARSS, L. (2014). *Los nuestros* [1969]. Buenos Aires: Alfaguara.
- HAUSER, A. (1962). *Historia social de la literatura y el arte II. Rococó. Clasicismo. Romanticismo. Naturalismo e impresionismo. El cine* [1951]. A. Tovar y F.P. Varas- Reyes (Trad.). Madrid: Guadarrama.
- (1992). *Historial social de la literatura y del arte 3* [1951]. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes (Trad.). Barcelona: Labor.
- HEKER, L. (1986). «Posboom: una poética de la mediocridad». *Ornitorrinco* (14), pp. 4-9.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1989). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HERF, J. (1990). *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich* [1984]. Eduardo L. Suárez (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁIZ, S. (2007). «*Adán Buenosayres*: la armonización tutelada». En David Viñas (Dir.). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras* (pp. 125-139). Buenos Aires: Paradiso.
- (2019). «Borges, *reescritor*. En torno a “El escritor argentino y la tradición” y la *intriga* de sus contextos de publicación». *Estudios filológicos* (63), pp. 81-97.
- HERNÁNDEZ, P. J. (1977). *Peronismo y pensamiento nacional (1955- 1973)*. Buenos Aires: Biblos.
- HOBBSAWM, E. (2002a). «Introducción: la invención de la tradición». En Eric Hobsbawm y Terence Rangers (Eds.). *La invención de la tradición* [1983]. Omar Rodríguez (Trad.) (pp. 7-21). Barcelona: Crítica.
- (2002b). «La fabricación en serie de tradiciones». En Eric Hobsbawm y Terence Rangers (Eds.). *La invención de la tradición* [1983]. De Omar Rodríguez (Trad.) (pp. 273-318). Barcelona: Crítica.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century art forms*. New York and London: Methuen.

- (1991). «The Politics of Postmodern Parody». En *Intertextuality* (pp. 225-236). Berlín: Library of Congress.
 - (2006). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
 - (2014). *Una poética del posmodernismo* [1988]. Buenos Aires: Prometeo.
- HUYSEN, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* [1986]. Pablo Gianera (Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- IANINI, N. S. (2013). «Sol y Luna: una revista nacionalista-católica en el contexto de los años '30 y '40'». *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"* (13/13), pp. 155-174.
- IBARGUREN, F. (1939). «La tradición hispanoamericana en nuestra emancipación política». *Sol y luna* (3).
- ISER, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético* [1978]. José Antonio Gimbernat (Trad.). Madrid: Taurus.
- ISO, J. A. (2016). *El impulso distópico en la narrativa argentina (1880-1955)*. Wisconsin: Universidad.
- JAMESON, F. (1986). «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social Text* (15), pp. 65-88.
- JAURETCHÉ, A. (1957). *Los profetas del odio y la yapa. (La colonización pedagógica)*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- (1972, 9 de julio). «La comprobación de que la inteligencia argentina dejó de ser "intelligentzia"». *La Opinión*.
 - (2006). *Política nacional y revisionismo histórico* [1959]. Buenos Aires: Corregidor.
 - (2015). *FORJA y la década infame* [1962]. Buenos Aires Corregidor.
- JAUSS, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* [1990]. Madrid: Visor.
- (2000). *La historia de la literatura como provocación* [1970]. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu (Trad.). Barcelona: Península.
- JITRIK, N. (1960). *Leopoldo Lugones: mito nacional*. Buenos Aires: Palestra.
- (1963). *Encuesta: la crítica literaria argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
 - (1965). «Bipolaridad en la literatura argentina». *Cuadernos de crítica* (2), pp. 24-42.

- (1966). «Soledad y urbanidad». *Boletín de literatura argentina* (1/2), pp. 27-61.
 - (1970a). *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.
 - (1970b). «Después de Cortázar: historia e interiorización». En *Actual narrativa latinoamericana* (pp. 147-187). La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.
 - (1983). *Muerte y resurrección del Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 - (1997). «Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal» [1955]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (pp. 883-896). Madrid: Galaxia Gutenberg.
 - (1998). «Canónica, regulatoria y transgresiva». En Susana Cella (Comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, (pp. 19-41). Buenos Aires: Losada.
 - (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
 - (2014). «Apertura». En Noé Jitrik *Historia crítica de la literatura argentina. Una patria literaria* (pp. 7-14). Buenos Aires: Emecé.
- KAYSER, W. (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria* [1954]. María D. Mouton y V. García Yebra (Trad.). Madrid: Gredos.
- KING, J. (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*. José Utrilla (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004). *Cambridge Companion to Latin American Literature*. Cambridge: University Press.
- KORN, G. (2017). *Hijos del Pueblo. Intelectuales peronistas: de la Internacional a la Marcha*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- KOSELLECK, R. (2004). «Historia de los conceptos y conceptos de la historia». *Ayer* (53/1), pp. 27-45.
- KRISTEVA, J. (1974). *El texto de la novela* [1970] Jordi Llovet (Trad.). Barcelona: Lumen.
- (1981a). «El texto cerrado». *Semiótica I* [1969] José Martín Arancibia (Trad.) (pp. 147-185). Madrid: Fundamentos.
 - (1981b). «Para una semiología de los paragramas». En *Semiótica I* [1969] José Martín Arancibia (Trad.) (pp. 227-259). Madrid: Fundamentos.
 - (1981c). «La productividad denominada texto». En *Semiótica II* [1969] José Martín Arancibia (Trad.) (pp. 7-54). Madrid: Fundamentos.

- (1981d). «Poesía y negatividad». En *Semiótica II* [1969] José Martín Arancibia (Trad.) (pp. 55-93). Madrid: Fundamentos.
 - (1981e). «El engendramiento de la fórmula». En *Semiótica II* [1969] José Martín Arancibia (Trad.) (pp. 95-228). Madrid: Fundamentos.
 - (1997). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». En Desiderio Navarro (Dir.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, (pp. 1-24). La Habana: UNEAC.
- KUNZ, M. (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- KUSCH, R. (1953). *La seducción de la barbarie*. Buenos Aires: Raigal.
- (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- LACLAU, E. (2012). *La razón populista* [2005]. México: Fondo de Cultura Económica.
- LAERA, A. (2004). *El tiempo vacío de la ficción: las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAFFORGUE, J. (1980a, 26 de junio). «Uno de cuatro pilotes». *Clarín*.
- (1980b). «Prólogo». En *Historia de arrabal* de Manuel Gálvez (pp. 1-3). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 - (1997). «Estudio filológico preliminar». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 22-39). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- LAFLEUR, H. R., PROVENZANO, S. D. y ALONSO, F. P. (1968). *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LARSEN, N. (2006). «La falacia “híbrida” o la cultura y la cuestión de la necesidad histórica». En Ignacio M. Sánchez Prado (Coord.). *América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales* (pp. 319-338). Puebla: Universidad de las Américas.
- LAVERDE OSPINA, A. (2009). «Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana». En Olga Vallejo Murcia, Alfredo Laverde Ospina (Coords.) *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión* (pp. 43-72). Medellín: La Carreta Editores.
- LE CORBUSIER. (1935). «El espíritu de Sudamérica». *Sur* (5/12).

- LEDESMA, J. (2009). «Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo». En Noé Jitrik (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina VII. Rupturas* (pp. 167-197). Buenos Aires: Emecé.
- LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio* [1974] Emilio Martínez Gutiérrez (Trad.). Madrid: Capitán Swing Libros.
- LEHMANN-NITSCHKE, R. (1962). *Santos Vega*. Santa Fe: Castelví.
- LEONARDI, Y. A. (2012). «El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización». En Osvaldo Pellettieri (Dir.) *Territorios teatrales* (pp. 149-158). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- LLERA, L. de. (2004). *Filosofía en el exilio: España redescubre América*. Madrid: Encuentro Ediciones.
- LOCANE, J. J. (2018). «Nueva coyuntura, viejos dilemas. Usos de Marechal en la reciente encrucijada entre literatura y peronismo». En Claudia Hammerschmidt (Ed.). *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 327-341). London: INOLAS.
- LOJO, M. R. (1987). «La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal». *Estudios Filológicos* (22), pp. 47-59.
- (1996a). «El “sueño de los héroes” en *Adán Buenosayres*: mito, estereotipo y poética». En *Actas de las jornadas marechalianas. 4, 5 y 6 de octubre de 1995* (pp. 21-31). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
 - (1996b). «La frontera en la narrativa argentina». *Hispanamérica* (XXV/75), pp. 125-136.
 - (1997). *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: Universidad Nacional Autónoma.
 - (2000). «El “origen” y lo “aborigen” en la narrativa de Leopoldo Marechal». En Nina Bruni (Ed.). *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.
 - (2003). «El “Mito de Maipú” en la poética de Leopoldo Marechal». *Alba de América* (41-42), pp. 119- 134.
 - (2018a). «Leopoldo Marechal y Mauricio Kartun: el estúpido Caín contra el concierto del universo». En Claudia Hammerschmidt (Ed.). *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 259-284). London: INOLAS.

- LÓPEZ PALMERO, M. (1927). «*Días como flechas*, por Leopoldo Marechal. *Nosotros* (49), pp. 563-566.
- LÓPEZ SAIZ, B. (2016). *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.
- LOTMAN, I. M. (1982). *Estructura del texto artístico* [1977]. Victoriano Imbert (Trad.). Madrid: ISTMO.
- (1993). «Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria». *Discurso* (8), pp. 93-101.
- LOUIS, A. (2018). «Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920». En Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (Eds.) *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920* (pp. 27-56). México: El Colegio de México.
- LOVEJOY, A. O. (1983). *La gran cadena del ser* [1936]. Antonio Desmonts (Trad.). Barcelona: Icaria.
- LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUGONES, L. (1916). *El payador*. Buenos Aires: Otero & Co. Impresores.
- (1924). «Un gran proyecto de Lugones: formación de un nuevo estado de conciencia». *Martín Fierro* (14-15).
 - (1930). *La patria fuerte*. Buenos Aires: Taller Gráfico de Luis Bernard.
 - (1966). *La guerra gaucha* [1905]. Buenos Aires: Huemul.
 - (1986). «*Martín Fierro* es un poema épico». En José Isaacson (Comp.) *Martín Fierro. Cien años de crítica* (pp. 71-87). Buenos Aires: Plus Ultra.
 - (1998). «De Leopoldo Lugones». En Carmen Alemany Bay (Ed.) *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudios y textos* (pp. 145). Alicante: Universidad.
- LUKÁCS, G. (1963). *Significación actual del realismo crítico* [1958]. México: Ediciones Era.
- (1966a). *Teoría de la novela* [1920] Juan José Sebreli (Trad.). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1966b). *Estética* [1963]. Manuel Sacristán (Trad.). Barcelona: Grijalbo.
 - (1966c). *Problemas del realismo* [1955]. Carlos Gerhard (Trad.). Fondo de Cultura Económica.

- MACHALI, C. R. (1889). *Ensayos críticos y literarios*. Paris: Garnier Hermanos Libreros-Editores.
- MAEZTU, R. de. (1926a, 13 de mayo). «Nuestra angustia económica. La religión y el dinero». *La Prensa*.
- (1926b, 9 de enero). «Ante el peligro». *El Sol*.
 - (1926c, 2 de marzo). «El crédito». *El sol*.
- MAÍZ, C. (2008). «Teoría y práctica de la “patria intelectual”. La comunidad trasatlántica en la conjunción de cartas, revistas y viajes». *Literatura y lingüística* (19), pp. 165-193.
- (2011). «La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano». *Alpha* (33), pp. 23-41.
- MALCUZYNSKI, M.-P. (1991a). «A modo de introducción». En M. Pierrette Malcuzyński (Ed.). *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 11-29). Ámsterdam: Atlanta.
- (1991b). «El “monitoring”; hacia una semiótica social comparada». En M. Pierrette Malcuzyński (Ed.) *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 153-174). Ámsterdam: Atlanta.
- MALLEA, E. (1938). «Aseveración sobre Sarmiento». *Sur* (48), pp. 30-36.
- (1944). *Historia de una pasión argentina* [1937]. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
 - *La bahía del silencio* (1940)
- MALLIMACI, F. (2005). *El mito de la Argentina laica. Catolicismo, político y Estado*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2006). «Religión y política: discursos sobre el trabajo en la Argentina del siglo XX». *Revista Estudios Sociológicos de El Colegio de México*. (XXIV/71), pp. 423-450.
- MANSILLA, L. V. (1942). *Una excursión a los indios ranqueles* [1870]. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MANZONI, C. (2009). «Vacilaciones de un rol: los intelectuales en 1936». En Noé Jitrik (Ed.) *Historia crítica de la literatura argentina. VII Rupturas* (pp. 541-566). Buenos Aires: Emecé.
- (2000). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. Cuba: Editorial Casa de las Américas.
- MENDIÓROZ, C. (1941). «Documentos de arte argentino. Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes». *Sol y luna* (6), pp. 203-207.

- MAÑACH, J. (1970). *Teoría de la frontera*. Puerto Rico: Universidad.
- Mariátegui, J. C. (1990). «Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte» [1925]. En Gloria Videla de Rivero (Ed.). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MARIN, L. (1976). *Utópicas: juegos de espacios* [1973] René Palacios Moré (Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- MARITAIN, J. (1936). «Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la “Carta de la independencia”». *Sur* (27), pp. 26-27.
- (1937a). «Con el pueblo de un nuevo humanismo». *Sur* (31), pp. 7-49.
 - (1937b). «Posiciones». *Criterio* (X/493), p. 349.
 - (1942). «Algunas tendencias religiosas contemporáneas». *Sur* (88).
 - (1945). *Arte y escolástica*. Buenos Aires: Club de lectores.
 - (1966). *Humanismo integral*. Alfredo Mendizábal Trad.). Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- MARTÍNEZ, T. E. (1966). «Victoria Ocampo: una pasión argentina». *Primera Plana* (168), pp. 51-55.
- (1998). «El canon argentino». En Susana Cella (Comp.) *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 145-153). Buenos Aires: Losada.
- MARTÍNEZ ESPINOSA, R. (1930). «De la democracia según Santo Tomás». *Número* (12), p. 3.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1956). *¿Qué es esto?: Catilinaria*. Buenos Aires: Lautaro.
- (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* [1948]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 - (1968). *La cabeza de Goliath* [1940]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 - (1991). *Radiografía de la Pampa* [1933]. Madrid: Galaxia Gutemberg.
 - (1996). «La literatura y la formación de una conciencia nacional». En Saúl Sosnowski (Ed.). *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales* (pp. 22-53). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (1992). «De la influencia literaria a la huella textual». *Exemplaria* (1), pp. 179-200.
- (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- MARTÍNEZ GRAMUGLIA, P. (2007). «El libro nacional de los argentinos: las primeras lecturas del *Martín Fierro*». *Decimonónica* (4/2), pp. 61-76.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, M. (2012a). «Biblioclastia por incuria: la biblioteca personal de Leopoldo Marechal en Rosario». *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética* (10), pp. 135- 152.
- (2012b). *La gloria y la memoria El ultraísmo iberoamericano* suivant les traces de Rafael Cansinos Assens. París: Éditeur BoD.
- (2013a). «Apocalipsis personal, generacional e indígena en *Adán Buenosayres*, dentro y fuera de la novela». *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* (1), pp. 290-303.
- (2013b). *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*. Castello: Nuova Phromos.
- (2013c). «El tránsito del rumbo generacional al rumbo individual. Pasión y muerte del ultraísmomartinfierrismo en *Adán Buenosayres*». *Interpretextos* (10), pp. 7-22.
- (2016). «Estudio preliminar». En Marisa Martínez Pérsico (Ed.) *Polifemo (drama satírico en clave criolla)* de Leopoldo Marechal (pp. 5-58). Chieti: Solfanelli.
- (2017). «Clásico y porteño. Ruptura de las isotopías estilísticas y afán universalizador en la dramaturgia marechaliana. A propósito de *Polifemo* (1948)». En María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eds.). *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 411-433). Navarra, Eunsa, 2017: 411-433.
- (2018). «Marechal en Viñas. Tercera posición, contornos y distancias de una admiración ambigua». En Claudia Hammerschmidt (Ed.) *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 215-239). London: INOLAS.
- MATURO, G. (1980). «Literatura y política. El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal». *Revista Peronista* (5), pp. 101- 112.
- (1985). *Ernesto Sábato en la crisis de la modernidad*. Buenos Aires: F. Garcia Cambeiro.
- (1986). «Significación Nacional de la Obra de Marechal». En *Centro de estudios latinoamericanos de la Argentina I. El autor y su obra*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.

- (2000). «La poética órfica de Leopoldo Marechal». En Nina Bruni (Ed.) *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.
 - (2004a). «América, el buen lugar». *Stylos* (13), pp. 59- 76.
 - (2004b). *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Biblo.
- MAZZOTTI, J. A. (2018). «Criollismo, creole y créolité». En Yolanda Martínez-San Miguel, Ben. Sifuentes-Jáuregui y Marisa Belausteguigoitia (Eds.). *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano: trayectoria histórica e institucional* (pp. 143-156). Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- MEINVIELLE, J. (1931). «El Estado gendarme», *Criterio* (149), pp. 13-14.
- (1937). «Los desvaríos de Maritain». *Criterio* (493).
- MELIS, A. (1989). «Infierno del alma y fiesta del lenguaje: la ciudad de *Adán Buenosayres*». En Rosalba Campra (Coord.). *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina* (pp. 225-234). Pisa: Giardini Editori.
- MÉNDEZ, E. (1927a). «Carta». *Martín Fierro* (44-45).
- (1927b). «Rol del *Martín Fierro* en la renovación poética actual». *Martín Fierro* (38), p. 2.
 - (2018). «La generación de poetas del periódico *Martín Fierro*» [1945]. En *El periódico Martín Fierro* (pp. 59-80). Buenos Aires: EUDEBA.
- MENDIÓROZ, M. (1930a). «Ensayo de gongorizar». *Número* (4).
- (1930b). «Disfraz de viejos versos». *Número* (7).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1945). *Historia de los heterodoxos españoles [1880-1882]*. Buenos Aires: Emecé.
- (1986). «*Martín Fierro*». En José Isaacson (Comp.) *Martín Fierro. Cien años de crítica* (pp. 57-58). Buenos Aires: Plus Ultra.
- MIGNOLO, W. (2003). «Los estudios culturales. Geopolítica del conocimiento y exigencias /necesidades institucionales». *Revista Iberoamericana*, 203: 401-415.
- MINORE, G. (2011). «Prólogo». En Gito Minore (Comp.) *Poetas depuestos. Antología de poetas peronistas de la primera hora* (pp. -19). Buenos Aires: Punto de Encuentro, 2011.
- MONSERRAT, S. (1945). «Eduardo Mallea y la Argentina profunda». *Sur* (123).

- MONTALDO, G. (2010). *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MONTERO, A. S. (2014). «El análisis francés del discurso y el abordaje de las voces ajenas: interdiscurso, polifonía, heterogeneidad y topos». En Manuel Canales (Coord.) *Escucha de la escucha. Análisis e interpretación en la investigación cualitativa* (pp. 25-50). Santiago de Chile: LOM-FACSO.
- MONTES, A. (1999). «La construcción de lo popular. Mito, polémica y violencia». En Ana María Zubieta (Comp.) *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura* (pp. 117-152). Buenos Aires: Eudeba.
- MORA VALCÁRCEL, C. de. (2002). «El criollismo vanguardista de Borges y la estética de arrabal». En Eloy Navarro Domínguez y Rosa García Gutiérrez (Eds.) *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas* (pp. 39-51). Huelva: Universidad.
- MORAÑA, M. (2014). *Bourdieu en la periferia*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- MOUNIER, E. (1972). *Manifiesto al servicio del personalismo*. Madrid: Taurus.
- MUDDE, C. y KALTWASSER, C. R. (2017). *Populism. A very Short Introduction*. Oxford: University Press.
- MUSCHIETTI, D. (1985). «La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo». *Filología* (20/1), pp. 153-169.
- (2009). «Oliverio Girondo y el giro de la tradición». En Noé Jitrik (Dir.) *Historia de la literatura argentina. Rupturas. Vol. VII* (pp. 121-145). Buenos Aires: Emecé.
- MURENA, H. A. (1948). «Condenación de una poesía», *Sur* (164-165), pp. 68-86.
- (1951). «Martínez Estrada: la lección de los desposeídos». *Sur* (204), pp. 1-18.
- (1963, 17 de noviembre). «Óptica literaria latinoamericana: Emir Rodríguez Monegal». *La Nación*.
- (2006). *El pecado original de América [1954]*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- NAVASCUÉS, J. de (1992). *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- (1995a). «Marechal frente a Joyce y Cortázar». *Cuadernos hispanoamericanos* (537-538), pp. 45-56.

- (1995b). «Edición crítica de *Adán Buenosayres*». *Cuadernos hispanoamericanos* (539- 540), pp. 261-264.
- (1997a). «La intertextualidad en *Adán Buenosayres*». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.). *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (pp. 740-770). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (1997b). «Sobre novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*» [1990]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (pp. 957-966). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- (2002). «Arlt y Marechal: poética y poéticas en pos del conocimiento». *Revista de Literaturas Modernas* (32), pp. 127- 135.
- (2011). «Cartografías míticas: Borges y Marechal». En Ernesto Sierra (Ed.) *Valoración múltiple*. La Habana: Casa de las Américas.
- (2012). «¿Discurso satírico o humor angélico? Estrategias del humor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal». En Gabriella Menczel, Katalin Perényi y Melinda Skrapits (Eds.) *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos I. VIII Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos* (pp. 161-180). Budapest: Universidad.
- (2013). «Introducción». En Javier de Nvascués (Ed.) *Adán Buenosayres* (pp. 11-74). Buenos Aires: Corregidor.
- (2015a). «Editar a Marechal». En Claudia Hammerschmidt (Ed.) *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 51-67). Potsdam: Inolas.
- (2015b). «El yo católico ante la masa: Delfina Bunge y Manuel Gálvez». En Carina González (Ed.) *Peronismo y representación: escritura, imágenes y políticas del pueblo* (pp. 139–157). Buenos Aires: Final Abierto.
- (2017a). *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires: Iberoamericana.
- (2017b). «Leopoldo Marechal, Mijaíl Bulgákov y el canon del siglo XXI». En María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eds.) *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 527-548). Navarra: Eunsa.
- (2018). «La sombra de la tradición en Piglia y Alejandro Dolina: una lectura marechaliana». En Claudia Hammerschmidt (Ed.) *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 345-369). London: INOLAS.

- NEIBURG, F. (1995). «El 17 de octubre de 1945. Un análisis del mito de origen del peronismo». En Juan Carlos Torre. (Org.) *El 17 de octubre cincuenta años después* (pp. 219-283). Buenos Aires: Ariel.
- NÉSPOLO, J. (2008). «Ricardo Piglia en clave rusa: ascetismo y falsificación». En Jorge Carrión (Ed.) *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* (pp. 101-124). Barcelona: Candaya.
- NIÑO AMIEVA, A. (2015). «El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931)». *AdVersus* (XII/28), pp. 69-108.
- NÚÑEZ, Á. (1970). «Leopoldo Marechal. *Megafón o la guerra*». *Los Libros* (13), pp. 6-7.
- (1997). «Desmesurado *Adán Buenosayres*». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coord.) *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (pp. 657-739). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- (2017). «Marechal más uno. Noción de patria». En María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (Eds.) *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 269-284). Navarra: EUNSA.
- OBLIGADO, P. (1903). *Tradiciones argentinas*. Buenos Aires: Montaner y Simón.
- OBLIGADO, R. (1965). *Santos Vega*. Buenos Aires: Kapelusz.
- OCAMPO, V. (1940). «El camino de América. Carta a París». *Sur* (10/68).
- (1966). «Victoria Ocampo: una pasión argentina». *Primera Plana* (168), pp. 51-55.
- OLIVARES JARA, R. (2005). «Motivo del viaje al infierno en *Adán Buenosayres*». *Anuario de Posgrado* (5), pp. 481-497.
- OLIVARI, N. (1927). «Madrid, meridiano intelectual Hispano América». *Martín Fierro* (42), p. 6.
- (1966). «Mito y realidad del grupo *Martín Fierro*». *Testigo* (2), pp. 14-17.
- OLIVARI, N. y GONZÁLEZ TUÑÓN, R. (1927). «Canto a Filadelfia». *Martín Fierro* (41), p. 4.
- ONÍS, F. de (1986). «El *Martín Fierro* y la poesía tradicional». En José Isaacson (Ed.) *Martín Fierro. Cien años de crítica* (pp. 105-120). Buenos Aires: Plus Ultra.
- ORTEGA, J. (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid: Iberoamericana.
- OSÉS, E. (1931). «La fuerza y el derecho». *Criterio* (149).

- OSORIO, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- OSUNA, R. (1998). *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*. Kassel: Reichenberger Ediciones.
- OYUELA, C. (1889). *Estudios y artículos literarios*. Buenos Aires: Coni.
- PAGNI, A. (2015). «Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*». En Claudia Hammerschmidt (Ed.) *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 291-318). Postdam: Inolas.
- PALACIO, E. (1930). «La hora de José Maistre». *Número* (2).
- (1960). *La historia falsificada* [1939]. Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillom.
- PANESI, J. (2011). «Borges nacionalista». *Filología Hispánica*: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/borges-nacionalista-panesiparadoxa7.pdf> (última visita el 03/07/2018).
- PANOFKY, E. (1981). «The Concept of Artistic Volition» [1920]. *Critical Inquiry* (8/1), pp. 17-33.
- PASO, F. del (2000). «Mi Buenosayres querido». En Rose Corral (Ed.). *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México* (pp. 15-26). México: Colegio de México.
- PAZ, O. (1989). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* [1974]. Barcelona: Seix Barral.
- PÊCHEUX, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso* [1969-1975]. Manuel Alvar Ezquerro (Trad.). Madrid: Gredos.
- PEMÁN, J. M. (1940). «Pasemos a la escucha. Correspondencia». *Sol y luna* (4), pp. 84-93.
- PEZZONI, E. (2009). «Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea» [1970]. En *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, D. (2012). *El viaje a Saavedra en Adán Buenosayres y el «Informe sobre ciegos» en Sobre héroes y tumbas como actualizaciones novelísticas del motivo del descenso al Averno*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- PERÓN, J. D. (1947a). *El presidente de la nación Argentina se dirige a los intelectuales, escritores, artistas, pintores, maestros*. [s. e.].
- (1947b). *Perón conversa con los escritores argentinos*. [s.e.].
- (1968). *La hora de los pueblos*. Madrid: Norte.
- (2014). *La comunidad organizada (1949)*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

- PETRA, A. (2010). «Cosmopolitismo y nación. Los intelectuales comunistas argentinos en tiempos de la Guerra Fría (1947-1956)». *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 1: 51-73.
- (2017). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PICO, C. (1930a). «Reflexiones sobre el arte humano». *Número* (3), p. 25.
- (1930b). «La greguería». *Número* (4).
- PIGLIA, R. (1982). «Entrevista». En Susana Zanetti (Dir.) *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* (pp. 133-137). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1986). «Entrevista con Marithelma Costa». *Hispanamérica* (44), pp. 39-54.
 - (1990a). «La lectura de la ficción». En *Crítica y ficción* (pp. 11-25). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1990b). «Parodia y propiedad». En *Crítica y ficción* (pp. 127-191). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1990c). «Una trama de relatos». En *Crítica y ficción* (pp. 59-71). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1990d). «Sobre Borges». En *Crítica y ficción* (pp. 47-55). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1990e). «Ficción y política en la literatura argentina». En *Crítica y ficción* (pp. 199-207). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1990f). «Sobre *Sur*». En *Crítica y ficción* (pp. 129-135). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1990g). «La literatura y la vida». En *Crítica y ficción* (pp. 185-198). Buenos Aires: Siglo Veinte.
 - (1991). «Memoria y tradición». En *II Congreso Abralic. Literatura e Memória cultural. Anais. I* (pp. 60-66). Abralic: Associação Brasileira de Literatura Comparada.
 - (1997a, 30 de enero). «Vivencia literaria». *Clarín. Cultura y Nación*.
 - (1997b). «Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. XV-XVIII). Madrid: Galaxia Gutenberg.
 - (1999a). «Notas sobre Macedonio en un Diario». En *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.

- (1999b). «Sobre Borges». *Cuadernos de reciénvenido* (10), pp. 7-17.
 - (2001). «Conversación con Ricardo Piglia» [entrevista realizada por Marcelo Pellegrini, Samuel Monder y Andrea Jeftanovic]. *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies* (12), [s.p.].
 - (2008). «El lugar de Saer». En Jorge Carrión (Ed.) *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* (pp. 162-188). Barcelona: Candaya.
 - (2009). «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)». *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo* (28), pp. 81-93.
 - (2013). «Cuarto programa». En *Televisión Pública Argentina (TVA). Borges por Piglia*. [Programa emitido el 28/09/2013]: <https://www.youtube.com/watch?v=MUXFM7Jx0>. [Última visita el 05/04/2020].
 - (2015). «Conversación en Princeton» [con Arcadio Díaz Quiñones, 1998]. En *La forma inicial: conversaciones en Princeton* (pp. 177-233). México: Sexto Piso.
 - (2016a). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 - (2016b). *Los diarios de Emilio Renzi I. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
 - (2016c). *Los diarios de Emilio Renzi II. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- PINTO, J. (1958). *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- PINTO, M. (1931). «Consideraciones sobre la Argentina». *Número* (17), pp. 1-2.
- PIÑEIRO, A. G. (2016). «Sobre infiernos, malevos y trifulcas». *Cuadernos de Hipogrifo* (5), pp. 31-44.
- PIÑEIRO IÑÍGUEZ, C. (2013). *Perón. La construcción de un ideario*. Buenos Aires: Ariel.
- PLA, R. (1969). *Proposiciones. (Novela nueva y narrativa argentina)*. Rosario: Editorial Biblioteca.
- PLA, M. P. (2015). *Hacia la vida intensa: una historia de la sensibilidad vitalista*. Buenos Aires: Eudeba.
- PLETT, H. (2004). «Intertextualidades». En Desiderio Navarro (Ed.) *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania* (pp. 50-84). La Habana: Casa de las Américas.

- PLOTKIN, M. (1994). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ariel.
- POGGIOLI, R. (2011). *Teoría del arte de vanguardia [1962]*. Rosa Chacel (Trad.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PORATTI, A. (2014). «La Comunidad Organizada. Texto y gesto». En *La comunidad organizada (1949)* (pp. 59-102). Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- PORTANTIERO, J. C. (2008). «Hegemonía». En Carlos Altamirano (Ed.) *Términos críticos de la sociología de la cultura* (pp. 115-119). Buenos Aires: Paidós.
- (2009). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: EUDEBA.
- PREMAT, J. (2009). *El héroe sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, A. (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán.
- (1968a). *El periódico Martín Fierro*, Buenos Aires: Galerna.
- (1968b). *Literatura y subdesarrollo*. Buenos Aires: Editorial Biblioteca.
- (1972). «Pruebas y hazañas de Adán Buenosayres». En Jorge Lafforgue (Ed.) *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós.
- (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1997). «Los dos mundos de Adán Buenosayres» [1959]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 897-907). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- QUESADA, E. (1920). «Rafael Obligado. El poeta-el hombre». *Nosotros* (XV/131), pp. 412-447.
- (1983). «El criollismo en la literatura argentina». En Alfredo V. E. Rubione (Ed.) *Entorno al criollismo* (pp. 103-230). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RAMA, Á. (1976). «Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina». *Escrituras: teoría y críticas literarias* (2), pp. 279-301.
- (1979a). «Argentina: crisis de una cultura sistémica». *INTI: Revista de literatura hispánica* (10): <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss10/7> (última visita el 24/05/2020).
- (1979b). «El boom en perspectiva». *Escrituras: teoría y críticas literarias* (7), pp. 3-46.

- (1981). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México D.F.: Marcha.
 - (1982a). «La lección intelectual mayo/junio de *Marcha*». *Cuadernos de Marcha* (19).
 - (1982b). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
 - (2004). *Transculturalción narrativa en América Latina [1982]*. Buenos Aires: Siglo XXI.
 - (2006). *Literatura, cultura, sociedad en América Latina [1983]*. Montevideo: Trilce.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El destino de las imágenes [2007]*. Pablo Amador (Trad.). Pontevedra: Politopías.
- RENAN, E. (1983). *¿Qué es una nación? [1882]*. Francisco Ochoa de Michelena (Trad.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- REPETTO, E. (1992). «La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges». *Cuadernos hispanoamericanos* (505-507), pp. 401-412.
- RETAMOSO, R. (2013). *Realismo y metafísica en Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal*. Rosario: Fundación Ross.
- (2015). «Adán Buenosayres y la historia de la Literatura Argentina». *Zama* (7), pp. 207-210.
- REYES, A. (1931). «Un paso de América». *Sur* (1/1).
- RICOEUR, P. (1980). *La metáfora viva [1975]*. Agustín Niera (Trad.). Madrid: Cristiandad.
- (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado [1985]*. Agustín Neira (Trad.). México D. F.: Siglo Veintiuno.
- RIFFATERRE, M. (1997). «La silepsis intertextual». En Desiderio Navarro (Comp.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 163-169). La Habana: UNEAC.
- RÍOS GUARDIOLA, M. G. (2017). *Corrientes espirituales francesas en la revista Sur. Del personalismo al pacifismo*. Erfurt: Academia Española.
- RIVERA, J. B. (1981). «La nueva novela argentina de los años 40». En *Las ratas* de José Bianco (pp. IV-VI). Buenos Aires: CEAL.
- (1995). «Entre lo sagrado y lo profano». *El País Cultural* (289), pp. 10-11.
 - (2000). *Territorio Borges y otros ensayos breves*. Buenos Aires: Atuel.
- RÍO MOLINA, B. DEL (2009). *La invención del paisaje: un ensayo sobre la condición humana*, Madrid: Devenir.

- ROBIN, R. (1994). «Para una sociopoética del imaginario social». En *Historia y literatura*. (pp. 262- 300). México: Instituto Mora.
- ROBIN, R. y Angenot, M. (1991). «La inscripción del discurso social en el texto literario». En M. Pierrette Malcuzyński (Ed.) *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras* (pp. 51-79). Ámsterdam: Atlanta.
- ROCCO-CUZZI, R. (2004). «Las epopeyas de Leopoldo Marechal». En Noé Jitrik (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. IX El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1956). *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires: Deucalión.
- (1957). «Notas sobre Borges». *Revista iberoamericana* (43), pp. 89-93.
 - (1987). *Borges. Una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - (1997a). «Adán Buenosayres: una novela infernal» [1949]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal* (pp. 923-927). Madrid: Galaxia Gutemberg.
 - (1997b). «Posdata de 1969». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal* (pp. 927-929). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Rojas, R. (1946). *Blasón de Plata* [1912]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (1951). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* [1924]. Buenos Aires: Losada.
 - (1986). «José Hernández, último payador». En José Isaacson (Comp.) *Martín Fierro. Cien años de crítica* (pp. 91-102). Buenos Aires: Plus Ultra.
- ROJAS PAZ, P. (1925). «Hispanoamericanismo». *Martín Fierro* (17), p. 2.
- (1927). «Imperialismo baldío». *Martín Fierro* (42), p. 6.
- ROMANO, E. (1980). «Julio Cortázar frente a Borges y al grupo de la revista *Sur*». *Cuadernos hispanoamericanos* (364-366), pp. 106-138.
- (1981). «Arlt y la vanguardia argentina». *Cuadernos hispanoamericanos* (373), pp. 143-149.
 - (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 - (1984). «Las revistas argentinas de vanguardia de la década de 1920». *Cuadernos hispanoamericanos*, 411: 177-200.
 - (1991). *El nativismo como ideología en el «Santos Vega» de Rafael Obligado*. Buenos Aires: Biblos.

- (1997). «La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético en *Adán Buenosayres*». En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 618-656). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- ROQUE BALDOVINOS, R. (2006). «La “novela épica”: nacionalismo carismático y vanguardia en América Latina». *Realidad* (107), pp. 117-143.
- ROSA, N. (1981). «Prólogo». En Nicolás Rosa (Dir.) *La crítica literaria contemporánea. Antología. Volumen I* (pp. 1-8). Buenos Aires: Capítulo.
- ROSBACO MARECHAL, E. (1973). *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires: Paidós.
- ROSENBERG, F. (2006). *The avant-garde and geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University Press.
- ROSENBERG, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Celso Facio (Trad.). Caracas: Monte Ávila.
- (1973). *The anxious object: art today and its audience*. New York: Collier Books.
- SAAD, G. (1989). «Tradición popular y producción de ideología en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal». En Rosalba Campra (Coord.) *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina* (pp. 235-248). Pisa: Giardini Editori.
- SÁBATO, E. (1978). «Homenaje a Leopoldo Marechal»: <http://www.geocities.com/leerasabato/marechal.htm> (Última visita: 02/01/2017).
- SÁENZ, C. (1931). «La lección de Chartes». *Número* (18-19).
- SÁENZ Y QUESADA, H. (1941). «La realidad democrática en la Argentina». *Sol y luna* (6), pp. 133-149.
- SAÍTTA, S. (2002). «Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda». En Alejandro Cattaruzza (Ed.) *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (pp. 374-418). Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004). «Ciudades revisitadas». *Revista de Literaturas Modernas* (34), pp. 135-149.
- (2005, 24 de septiembre). «Roberto Arlt: la conspiración de la literatura» [entrevista con Gabriel L. Erdmann]. *Clarín*: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/09/24/u-01010444.htm> (última visita el 02/10/2017).
- (2012). «La cultura». En Alejandro Cattaruzza (Coord.) *Argentina. Tomo 4. 1930-1960. Mirando hacia dentro* (pp. 245-300). Madrid: Taurus.

- (2019-2020). «El martinfierrismo como campo gravitacional». *Orbis Tertius* (XXIV/30), [s.p.].
- SALAS, H. (1992). «Buenos Aires, mito y obsesión». *Cuadernos hispanoamericanos* (505-507), pp. 389-399.
- (1994). «Estudio preliminar». En *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar* (pp. 8-15). Buenos Aires: Fondo nacional de las artes.
- SALVADOR, N. (1962). *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad.
- . (1997). «Lectura crítica y recepción de la obra». En Ana María Clamborg y Adolfo de Obieta (Eds.) *Museo de la Novela de la Eterna* (pp. 363-372). Madrid: ALLCA XX.
- SAN AGUSTIN. (1925). *Confessions*, París: Sociéte d'Édition.
- SÁNCHEZ, P. (2002). «Sábato y el personalismo de Mounier», *Revista Hispánica Moderna* (2), pp. 370-38.
- (2009). *La emancipación engañosa: una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Alicante: Universidad.
- (2012). «La Independencia del escritor hispánico y la Revolución Cubana (posiciones y testimonios anteriores al caso “Caso Padilla”». En José Carlos Rovira y Víctor Manuel Sanchís (Eds.) *Literatura de la independencia e independencia en de literatura en el mundo contemporáneo* (pp. 665-677). Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH).
- (2016). «Agustín Yáñez y Juan Rulfo: afinidades y contrastes canónicos». *Románica Olomucensia* (28/2), pp. 225-235.
- (2018). *Literaturas en cruce. Estudios sobre contactos literarios entre España y América Latina*. Madrid: Verbum.
- SÁNCHEZ PRADO, I. M. (2018). «Lo popular/cultura popular: el performance de las fronteras de poder y de resistencia». En Yolanda Martínez-San Miguel, Ben. Sifuentes-Jáuregui y Marisa Belausteguigoitia (Eds.) *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano: trayectoria histórica e institucional* (pp. 385-400). Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- SÁNCHEZ SORONDO, M. (1938). «Dialéctica del imperio». *Sol y luna* (1), pp. 107-117.
- SANGUINETI, E. (1972a). «Vanguardia, sociedad, compromiso». En *Por una vanguardia revolucionaria* (pp. 11-36). Irene Cusien (Trad.). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

- (1972b). «Sociología de la vanguardia». En *Por una vanguardia revolucionaria* (pp. 81-119). Emilio Renzi (Trad.). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- SARABIA VIEJO, M. J. (2002). «Nacionalismos latinoamericanos: una visión desde la historia». En Eloy Navarro Domínguez y Rosa García Gutiérrez (Eds.) *Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas* (pp. 17-38). Huelva: Universidad.
- SARDUY, S. (1968). «Los métodos de un crítico». *Imagen* (30), pp. 9-16.
- SARLO, B. (1972). «Novela argentina: códigos de lo verosímil». *Los Libros* (25), pp. 18-19.
- (1983a). «La perspectiva americana de los primeros años de *Sur*». *Punto de Vista* (17), pp. 10-12.
- (1983b). «Los dos ojos de *Contorno*». *Revista Iberoamericana* (125), pp. 797-807.
- (1987). «El surgimiento de la ficción». *Espacios de crítica y producción* (6), pp. 8-12.
- (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1993). «Raymond Williams: una relectura». *Punto de Vista* (45), pp. 12-15.
- (1996). «Modernidad y mezcla cultural». En Horacio Vázquez Rial (Dir.) *Memoria de las ciudades. Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario* (pp. 183-195). Buenos Aires: Alianza Editorial
- (2006). «Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa». En Ignacio M. Sánchez Prado (Coord.) *América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales* (pp. 113-126). Puebla: Universidad.
- (2008). «Convenciones». En Carlos Altamirano (Coord.) *Términos críticos de la sociología de la cultura* (pp. 32-35). Buenos Aires: Paidós.
- SARTRE, J. P. (1968). *Baudelaire* [1949]. Aurora Bernárdez (Trad.). Buenos Aires: Losada.
- SCALABRINI ORTIZ, R. (1926). «El hombre que habló en la Sorbona». *Martín Fierro* (35), p. 8.
- (1927a). «La implantación de un meridiano. Anotaciones de sextante». *Martín Fierro* (42).
- (1927b). «Despedida de un meridiano». *Martín Fierro* (44-45).

- (1933). *El hombre que está solo y espera* [1931]. Buenos Aires: Anaconda.
 - (1938). «El petróleo argentino». *Cuadernos de FORJA* (II/4), pp. 5-14.
 - (1946). *Los ferrocarriles deben ser del pueblo argentino*. Buenos Aires: Unión Revolucionaria.
 - (2009). *Yrigoyen y Perón, identidad de una línea histórica* [1948]. Buenos Aires: Lancelot.
- SCHMELING, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Ignacio Torres Corredor (Trad). Barcelona: Alfa.
- SCHÖNING, U. (2006). «La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuesta para su estudio». En Dolores Romero López (Ed.) *Naciones literarias* (pp. 305-339). Barcelona: Anthropos.
- SCHWARTZ, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- SCHWARTZ, K. (1983). *Studies on Twentieth-century Spanish and Spanish American Literature*. Boston: University Press of America.
- SCHWARTZ, R. (2000). «Las ideas fuera de lugar». En Adriana Amante y Florencia Garramuño (coord.) *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos.
- SEBRELI, J. J. (1953). «Los “martinfierristas”: su tiempo y el nuestro». *Contorno* (1), pp. 1-2.
- (1987). *Las señales de la memoria. Diálogos con Orfilia Polemann*. Buenos Aires: Sudamericana.
 - (1994). *El vacilar de las cosas: signos de un tiempo de transición*. Buenos Aires: Sudamericana.
 - (2000). *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
 - (2003). *Crítica de las ideas políticas argentinas. Los orígenes de la crisis*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SECCHI, V. E. (2013). «*Mimesis, poiesis y katharsis* en la teoría estética de Leopoldo Marechal. Un diálogo con Platón y Aristóteles». *Recial* (4): <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/8220/9099> (última visita el 16/06/2018).
- (2014). *Leopoldo Marechal: una estética unitiva. Estudio de la recepción de fuentes griegas y cristianas*. Córdoba: Universidad.

- SEGOVIA, J. F. (2006). «La revolución de 1930. Entre el corporativismo y la partidocracia». *Revista de Historia Americana y Argentina* (41), pp. 7-50.
- SENKMAN, L. (1983). *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pades.
- SHAW, D. L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom, Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- SHAW, P. y PECORARI, D. «Types of intertextuality in Chairman's statements». *Nordic Journal in English Studies* (12/1), pp. 37-64.
- SHUMWAY, N. (2005). *La invención de la Argentina. Historia de una idea* [1991]. César Aira (Trad.). Buenos Aires: Emecé.
- SIGAL, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- SIGAL, S. y VERÓN, E. (2010). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- SILVETTI PAZ, N. (1980, 26 de junio). «Volver a sus lecturas». *Clarín*.
- SIMON, P. H. (1938). «Intenciones morales y espirituales de la literatura francesa contemporánea». *Sur* (51).
- SISKIND, M. (2007). «El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad». *Variaciones Borges* (24), pp. 75-92.
- SOLA, G. DE (1997). «La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*» [1960]. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (Coords.) *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (pp. 908-922). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- SOLAR, X. (1924). «Pettoruti». *Martín Fierro* (10-11).
- SOLOTOREVSKY, M. (1988). *Literatura. Paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Hispamérica.
- SOMMER, D. (1993). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SORENSEN, D. (1998). *El Facundo y la construcción de la cultura argentina* [1996]. César Aira (Trad.). Rosario: Beatriz Viterbo.
- SORIANO, M. y MULLALY, L. H. (2014). «De cierta manera: cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las normas de género». En Laurence Mullaly, Michèle Soriano (Eds.) *De cierta manera: cine y género en América Latina* (pp. 9-26). París: L'Harmattan.
- SOTA, E. (2013). *La metáfora del «campo social». Una lectura epistemológica de la sociología de Bourdieu*. Córdoba: Eduvim.

- SURRA, R. (2014). «Aproximación a Leopoldo Marechal». *Cuadernos de pensamiento militante* (22), [s.p.].
- SVERDLOFF, M. J. (2017). «La tradición clásica y el nacionalismo argentino: un caso de transferencia cultural». *Circe, de clásicos y modernos* (21/2), [s.p.].
- (2019). «Antimodernos periféricos: traducción, importación y tradición clásica en *La Nueva República*». *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (8/17), pp. 47-63.
- TARCUS, H. (2016). *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TERÁN, Ó. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TORRE, G. de (1928a). «El editor Manuel Gleizer». *La Gaceta literaria* (41).
- (1928). «De la extrema derecha a la extrema izquierda». *La Gaceta literaria* (38).
- (1937). «Disciplina y deleite de Julien Benda». *Sur* (30), pp. 104-113.
- TORRE, J. C. (1998). «Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo». En María Moira Mackinnon y Mario Alberto Petrone (Comp.). *Populismo y neopopulismo en América Latina. El problema de la Cenicienta* (pp. 173-196). Buenos Aires: Eudeba.
- VALLEJO, A. (1925). «Criollismo y metafísica». *Martín Fierro* (17), p. 3.
- (1926). «Introducción al disparate». *Martín Fierro* (36), p. 1.
- VALLEJO M., O. (2009). «Colombia: tradiciones de la palabra. Balance y proyecciones». En Olga Vallejo Murcia y Alfredo Laverde Ospina (Eds.) *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión* (pp. 15-42). Medellín: La Carreta Editores.
- VALVERDE, E. (1989). *David Viñas: en busca de una síntesis de la historia argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- VASCONCELOS, J. (1976). *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana: Argentina y Brasil [1925]*. México: Espasa-Calpe.
- VÁZQUEZ, P. (2011). *Poetas y militantes*. Buenos Aires: Banco Provincia.
- VERBITSKY, B. (1972). «Leopoldo Buenosayres». *Hispanamérica* (1), pp. 74-76.
- VIDELA DE RIVERO, G. «Las imágenes del Poeta en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal». *Revista signos* (41-42): http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-

09341997000100007&lng=es&nrm=iso (última visita el 16/01/2019).

- (1990). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte I*. Cuyo: Universidad.

- (1991). «Ortega y Gasset en las letras argentinas: Mallea, Marechal, Canal Feijó». *Anales de Literatura Hispanoamericana* (20), pp. 165-178.

- (2003). «El “Canto de San Martín” de Leopoldo Marechal y su puesta en escena». *Revista de literaturas modernas* (33), pp.165-185.

- (2004). «La dirección criollista de la vanguardia». En Carlos García y Dieter Reichardt (Eds.) *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Argentina, Uruguay, Paraguay* (pp. 217-231). Madrid: Iberoamericana.

VILLANUEVA, A. (1972). *Crítica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro*. Buenos Aires: Plus Ultra.

VILLANUEVA, D. (1994a). «Fenomenología y pragmática del realismo literario». En Darío Villanueva (Comp.) *Avances en teoría de la literatura* (pp. 165-185). Santiago de Compostela: Universidad.

- (1994b). «Pluralismo crítico y recepción literaria». En Darío Villanueva (Comp.) *Avances en teoría de la literatura* (pp. 11-34). Santiago de Compostela: Universidad.

- (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

VIÑAS, D. (1970). «Después de Cortázar: historia e interiorización». En *Actual narrativa latinoamericana* (pp. 147-187). La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.

- (1974). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

- (1982). *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI.

- (1995). «Bocetos sin retoques». En Juan-Jacobo Bajarlía (Comp.) *Leopoldo Marechal. Homenaje* (pp. 162-163). Buenos Aires: Corregidor.

- (2005a). *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

- (2005b). *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

- (2007). «El último de los martinfierristas». En *Las malas costumbres* (pp. 102-116). Buenos Aires: Peón Negro.

VIÑAS, I. (1953). «La traición de los hombres honestos». *Contorno* (1), pp. 2-3.

- (1954). «Otros tres escritores argentinos por orden cronológico». *Contorno* (3), pp. 31-33.
 - (1958). «Algunas reflexiones en torno a perspectivas de nuestra literatura. Autodefensa de un supuesto parricida». *Ficción* (15), pp. 6-21.
- WADE, P. (2001). «Racial identity and Nationalism: a Theoretical view from Latin America». *Ethnic and Racial Studies* (24/5), pp. 845-865.
- WALLERSTEIN, I. (2007). *Geopolítica y geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial* [1991]. Barcelona: Kairós.
- WALSH, R. (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* [1987]. Jorge Vigil Rubio (Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, R. (1975a). *The country and the city* [1973]. New York: Oxford University Press.
- (1975b). *El teatro de Ibsen a Brecht* [1961]. José M. Álvarez (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.
 - (1979). «Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad» [entrevista con Beatriz Sarlo]. *Punto de Vista* (6), pp. 9-18.
 - (1980). *Marxismo y literatura* [1977]. Pablo di Masso (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.
 - (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* [1981]. Graziella Baravalle (Trad.). Barcelona: Paidós.
 - (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas* [1989]. Horacio Pons (Trad.). Buenos Aires: Manantial.
 - (2003). *La larga revolución* [1961]. Horacio Pons (Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
 - (2005). *Culture and Materialism* [1980]. London: Verso.
- WILLIAMS R. L. (2004). *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University Texas Press.
- YUNQUE, Á. (1937). «Echeverría en 1937. (Contribución a la historia de la lucha de clases en la Argentina)». *Claridad* (131), [s.p.].
- ZANATTA, L. (1996). *Del Estado liberal a la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo (1930-1943)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- (1999). *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1943-1945*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ZAYAS DE LIMA, P. (2014). «Teatro y censura en el primer peronismo». *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (19), 22-39.
- ZONANA, V. G. (2003). «Lectores de *Días como flechas*». *Revista de Literaturas Modernas* (33), pp. 187-201.
- ZUBIETA, A. M. (1995). *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- (1997). «Lugares comunes de la cultura nacional». En Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer (Eds.) *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina* (pp. 114-121). Tübingen: Gunter Narr Verlag.