

LOS ESPACIOS IMPOSIBLES EN LA NARRATIVA DE LEOPOLDO MARECHAL. ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN UTÓPICA Y DISTÓPICA DE BUENOS AIRES

ANA DAVIS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla
adavis@us.es

Recibido: 08-04-2017

Aceptado: 29-11-2017



RESUMEN

Leopoldo Marechal (1900-1970) pertenece a la línea de narradores argentinos que instauraron una tradición literaria en su país, cuyo influjo en escritores posteriores ha sido determinante. Su escritura prolífera lo llevó a cultivar todos los géneros: prosa, poesía, teatro y ensayo, dando sus primeros pasos en la poesía modernista. Un estilo más personal se revela en publicaciones posteriores, dándose a conocer por su ambiciosa primera novela, *Adán Buenosayres* (1948), que lo convirtió en uno de los grandes narradores de la literatura argentina. La presente investigación se propone analizar la categoría espacial en sus tres novelas: el *Adán*, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón o la Guerra* (1971). El espacio, a su vez, se entrecruza con dos conceptos interdependientes: la utopía y lo fantástico. El estudio que sigue pone al descubierto la evolución de dichas unidades desde el *Adán* a *Megafón*, con un doble fin: desvelar el proceso de transformación formal y estilístico de Marechal, y destacar el papel significativo que posee el espacio en su narrativa, en relación al género fantástico y a la noción de utopía.

PALABRAS CLAVE: Leopoldo Marechal, espacio, utopía, distopía, fantástico.

ABSTRACT

Leopoldo Marechal (1900-1970) belongs to a line of Argentine narrators who established a literary tradition in his country, and whose influence on later writers has been

decisive. His prolific writing led him to cultivate all genres: prose, poetry, theater and essay, taking his first steps in modernist poetry. A more personal style is revealed in later publications, becoming known for his ambitious first novel, *Adán Buenosayres* (1948), which made him one of the great narrators of Argentine literature. The present research aims at analyzing space in Marechal's three novels: *Adán* (1948), *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965) and *Megafón o la Guerra* (1971). This space, in turn, is intertwined with two interdependent concepts: utopia and the fantastic. The following study exposes the evolution of these units from *Adán* to *Megafón*, with a double aim: to unveil the process of the formal and stylistic transformation of Marechal, and to highlight the significant role that space has in its narrative, particularly in relation to the Fantastic genre and the notion of utopia.

KEY WORDS: Leopoldo Marechal, space, utopia, dystopia, Fantastic genre.



INTRODUCCIÓN

Aunque el término *utopía* se acuña a partir de la obra de Tomás Moro, Aristóteles y Platón ya planteaban un espacio utópico modélico.¹ Por ello, Óscar Galindo apunta que utopía y distopía se caracterizan, en particular, por la idea de *insularidad*, esto es, siempre se desarrollan en espacios aislados, con unos límites concretos. Esto implica ciertas consecuencias relacionadas a la *incomunicación* con el exterior y a la dificultad de acceder a dicho espacio, aspecto que no deja de ser paradójico, pues son territorios abiertos e impenetrables a la vez. Pero, a su vez, la insularidad se asocia a lo mítico —como señala Sánchez Robayna con respecto a la obra de Lezama Lima²—, rasgo que, como veremos, cobra especial relevancia en la segunda novela de Marechal.

El aislamiento de dichos espacios conlleva también, en ocasiones, una organización autonómica e independiente de otros territorios, asociadas asimismo a un terreno homogéneo y de tamaño reducido. Galindo habla de *autosostenibilidad económica*, que se suele traducir en totalitarismos distópicos —sirva de

1 En concreto, en *Política* de Aristóteles y *República* de Platón.

2 «el poeta cubano hace referencia (...) [al] insularismo (...) [que] ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica (...) sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad». El intento de Lezama parece referirse tanto al registro de la cubanidad como a la fundación mítica de Cuba» (1980-1982: 21).

ejemplo la novela *1984* (1949) de George Orwell—. Por ello, Fernando Aínsa alude a dos rasgos relativos al espacio: la *reglamentación*, necesaria para mantener el «orden» establecido, y la *planificación urbanística*, pues «uno de los topos más recurridos del pensamiento utópico es el de la Ciudad Ideal. La ciudad real (...) se enfrenta a la ciudad proyectada como una estructura urbana regular y geométrica» (1990: 43). Tal dicotomía recuerda a las propuestas de Henri Lefebvre, quien condena la organización urbana capitalista en *El Derecho a la Ciudad* al considerarla un mecanismo de mercantilización espacial que aliena y, al mismo tiempo, excluye al trabajador. Para Lefebvre, la ciudad es un derecho del obrero y plantea la posibilidad —factible, no utópica— de una revolución socialista que le otorgue autoridad para decidir sobre ella.

A la idea de insularidad, añade Galindo el carácter *acrónico* de la utopía y la distopía, pues carecen de tiempo histórico —de ahí el pesimismo del segundo que expone una circunstancia destinada al fracaso—. A partir de los rasgos citados, podemos concluir que en la utopía las unidades de *espacio* y *tiempo* se relacionan de manera indisoluble: este último debido a que el individuo se encuentra en un presente del cual quiere huir, un pasado irrecuperable y un futuro incierto. La tensión temporal se proyecta en la *espacial*, plasmada en un territorio real y otro ideal. El real se correspondería al tiempo presente, mientras que el ideal se identifica con un futuro idílico y, a partir de una noción circular de la historia, también con el pasado, que equivale al futuro según el mito de la Edad de Oro. De esta manera, el concepto de utopía y su opuesto, la distopía, constituyen unidades tempo-espaciales profundamente pesimistas: el tiempo presente y el espacio actual se conciben desde un punto de vista negativo. Ambos denuncian una situación pero mediante estrategias antitéticas: o bien enfrentando al espectador con la realidad (distopía), o bien señalando una alternativa que podría sustituir esa situación (utopía).

En literatura, encontramos obras que pueden clasificarse según los subgéneros de la utopía o la distopía; sin embargo, también existen textos que no se adecuan bajo tal clasificación, pues constituyen una noción más general del género. Estos ponen de manifiesto lo que Raymond Ruyer denomina el *modo utópico*, es decir,

la facultad de imaginar, de modificar lo real por la hipótesis y de crear un orden diferente al real, lo que no supone renegar de lo real, sino un profundizar en lo que podría ser. (...) es un «ejercicio mental sobre los posibles laterales» (1990: 58).

Mientras que el núcleo central del género utópico es la representación de reflexiones en torno a la realidad y sus posibilidades, el modo utópico constituye una parte secundaria de la trama. En ocasiones, aparece incluso de manera tan implícita que requiere de un ejercicio de interpretación que lo ponga al descubierto. Como veremos a continuación, las novelas que vamos a considerar en el presente trabajo pertenecen a la modalidad formulada por Ruyer.

LA NARRATIVA DE LEOPOLDO MARECHAL

El cambio de rumbo que llevó a Marechal a cultivar la narrativa, dejando la poesía al margen durante unos años, ha sido marcado por la publicación de *Adán Buenosayres* en 1948. A pesar de las primeras críticas negativas hacia la novela,³ resulta significativo que la aparición de la segunda, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), generara una nueva atención hacia el *Adán*, como se observa en la relectura que hizo Rodríguez Monegal en 1969. Tras las numerosas reediciones de la primera durante los años sesenta, se publica póstumamente *Megafón o la Guerra* en 1971. Todas ellas constituyen una tríada novelesca que comparten una estructura similar: tres protagonistas que viven la experiencia de un viaje espiritual urbano en busca de respuestas a cuestiones metafísicas, existenciales y teológicas. A lo largo de los tres viajes se revisan, en mayor o menor medida, la tradición e historia argentinas. De este modo, a través de la vida individual del héroe, se plantean asuntos relativos a la sociedad porteña y se observa cómo de *Adán* a *Megafón* se opera una evolución que concierne a la perspectiva desde la que se escribe. Mientras que en las dos primeras, la visión utópica posee un componente trascendente, en la última, la política gana terreno, situando la trama en una dimensión más terrenal y realista. Por ello, aunque los tres argumentos se sitúen en Buenos Aires, veremos cómo el punto de vista con que se presenta es distinto en las tres novelas.

3 En concreto, nos referimos a las de González Lanuza, Rodríguez Monegal y Noé Jitrik. La primera, publicada en *Sur* en 1948, es la más injuriosa de las tres al calificar el *Adán* como un «*Ullises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpicado de estiércol» (1997: 878). Un año después, Rodríguez Monegal reprueba aspectos de carácter ideológico al acusar a Marechal de antisemita y de prejuicioso por burlarse tan impudicamente de la generación martinfierrista. Jitrik vuelve sobre tales asuntos, denunciado también su vinculación al peronismo y el catolicismo.

ADÁN BUENOSAYRES

El espacio del *Adán* se estructura desde distintas dicotomías: modernidad/tradición, universalidad/localismo,⁴ interior/exterior,⁵ etc. Pero hay dos que son pertinentes en nuestro estudio y que están interrelacionadas entre sí: la ciudad Visible y la no Visible, que se materializan en Cacodelphia y Calidelphia respectivamente. El binomio, tomado de *Historia de una Pasión Argentina* de Eduardo Mallea,⁶ funciona para manifestar una de las claves platónicas que subyacen a toda la producción marechaliana: la búsqueda de la Verdad y la Belleza ideales, trascendiendo lo terrenal.⁷ Mediante el recorrido de Adán por distintos espacios bonaerenses (centro, periferia, la casa de los Amundsen), se ponen al descubierto distintas polémicas vigentes de la sociedad de los años veinte: la aceptación o rechazo de la inmigración, la figura del gaucho en la historia del país y, en literatura, se pasa revista al criollismo y la estética de vanguardia. Tras exponer tales cuestiones mediante el filtro de la parodia, se denuncian de manera más directa en el Libro Séptimo durante el descenso del protagonista a Cacodelphia.

La oposición Calidelphia/Cacodelphia revela simultáneamente la visión utópica y lo fantástico que posee la novela. El segundo —sátira del infierno dantesco— sería la Buenos Aires Visible, donde se ponen al descubierto los vicios de la ciudad en general⁸ y los de Adán en particular.⁹ En este sentido, estaríamos ante un modo distópico, pues consiste en una mera señal de los males que aquejan a la sociedad. Frente a Cacodelphia, el personaje de Schultze

4 Desde la primera descripción del puerto de la capital se observa una ciudad en movimiento, fruto del progreso y la industria que la invaden. Frente a ello, encontramos en la periferia a personajes que representan la tradición —en concreto, en el funeral de Juan Robles—.

5 Tal dualismo surge desde el Libro Primero cuando el narrador, luego de trazar un panorama visual de Buenos Aires, se introduce en la casa del protagonista, donde se lleva a cabo la parodia del Génesis.

6 La propuesta de Mallea se hace a nivel nacional al distinguir al argentino ficticio, sin profundidad espiritual, de aquel que sí lo es, pero que está oculto a la vista y que es difícil de hallar en la ciudad: «Quiere decir que había un hombre argentino visible y otro hombre argentino 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? (...) Se trataba de una exaltación de lo meramente individual, es decir, de una fórmula cómoda de existencia vegetante y trepante» (1944: 62).

7 Los puntos esenciales de la obra marechaliana aparecen esbozados en un ensayo de 1939: *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*.

8 Mediante la parodia, se critica el periodismo, la burocracia, el psicoanálisis, el discurso patriótico, el criollismo, etc.

9 Esto se observa cuando el protagonista se enfrenta a los Potenciales, figuras que reflejan su interior: «encarnación patente de las más raras locuras que hubiese tramado alguna vez mi fantasía en sus escondidos telares; concretadas ahora en una materia, parecían fetos extravagantes, abominaciones plásticas, artificios de algún demonio» (1997: 463).

alude a la existencia de su contraparte, Calidelfia, dos caras de una misma moneda: «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» (1997: 344). Calidelfia sería la parte celestial a que aspira Buenos Aires, solo alcanzable si consigue una *forma espiritual*. La fusión de ambas consistiría en la ciudad anunciada en el Apocalipsis, Filadelfia, a la que remite el narrador al final del Libro Cuarto: «Philadelphia levantará sus cúpulas y torres bajo un cielo resplandeciente como la cara de un niño. (...) así reinará Philadelphia, la ciudad de los hermanos, entre las urbes de este mundo» (1997: 275-276).

Si Calidelfia es la ciudad Ideal, donde el protagonista encontraría la unidad con el Absoluto, cabría preguntarse si estamos ante un espacio realmente accesible o si se reduce a un deseo utópico de Adán. Al final de la novela, él y Schultze llegan a la espira más profunda de Cacodelphia, la Gran Hoya, donde se enfrentan al Paleogogo, una suerte de monstruo descrito como «una gran masa de gelatina, que daba la sensación de un molusco gigante» (1997: 561). El lector se encuentra entonces ante la duda de si finalmente el protagonista asciende luego a Calidelfia según la declaración de intenciones expuesta al principio del Libro Séptimo:

El sábado 30 de abril de 192., en el bajo de Saavedra y a medianoche, el astrólogo Schultze y yo iniciamos la excursión memorable que me propongo relatar ahora y que según la nomenclatura del astrólogo, comprendería un descenso a Cacodelphia, la ciudad atormentada, y un ascenso a Calidelfia, la ciudad gloriosa (1997: 343).

Conforme a la lectura de Graciela Coulson, «la novela termina cuando el protagonista resuelve su conflicto metafísico y llega a Dios» (1974: 74). Pero, ¿esto realmente ocurre? La conclusión resulta demasiado tajante si tenemos en cuenta la clausura elíptica de la obra y el tiempo condicional empleado, pues Adán dice que el viaje *comprendería* ese ascenso posterior, pero no asegura que se cumpla. Calidelfia se ofrece, por tanto, como posibilidad¹⁰ pero en ningún momento se asegura ni su existencia, ni su acceso. Debido a su indeterminación geográfica, Calidelfia no aparece en la novela, lo que refuerza

10 Calidelfia es, por tanto, el arquetipo de *ciudad utópica*, según la definición de Louis Marin: «La ciudad utópica (...) es, en medio de lo imaginario, la ficción de las condiciones de posibilidad de la arquitectura urbana». Consiste, agrega el autor, el un *no-lugar*, lo que implica «la indeterminación del lugar, el lugar de lo neutro, (...) el lugar de lo que no está ni aquí ni allí; presencia de la carencia en el espacio alrededor del cual y respecto del cual se organiza el espacio» (1976: 292-293).

su carácter utópico. Precisamente, la duda sobre la naturaleza real o ficticia de ambos espacios es el punto donde asoma el elemento fantástico de la novela. Los dos primeros libros del *Adán* presentan una historia realista, pues los acontecimientos y el espacio donde se desarrollan son coherentes con los parámetros de la realidad empírica. No obstante, en el Libro Tercero, durante la Expedición a Saavedra, los personajes se trasladan a la periferia, donde irrumpe lo fantástico mediante apariciones fantasmales. De esta manera, se rompe la verosimilitud al no exponer una explicación lógica de los hechos —aunque el narrador sugiere la posibilidad de que se deban a alucinaciones debido al estado de embriaguez de los expedicionarios—. ¹¹ A este respecto se abre una nueva dicotomía espacial que distingue el centro de la ciudad (costumbrista y realista), frente a la periferia (territorio fantástico), pues en Saavedra se encuentra el ombú que da acceso a Cacodelphia.

No resulta baladí que sea la periferia, el espacio intermedio entre la ciudad del campo, donde se desarrolla lo fantástico, si consideramos el simbolismo de la frontera apuntado por Aínsa: «La frontera implica también una situación-límite ya que en ella se extreman las circunstancias, los intereses y los problemas comunes (...). El límite funciona como *otro lugar*» (1990: 91). En el *Adán*, el personaje de Tesler define a Saavedra como el *final de la ciudad*: «Sí —confesó—, me gusta el paisaje de Saavedra, ese paisaje desgarrado en que termina la ciudad» (1997a: 32). Tal definición pone de relieve la falta de delimitación de dicho espacio, pues resulta difícil determinar un territorio que es un límite en sí mismo. Saavedra es, frente a la ciudad, un espacio heterotópico, según la terminología foucaultiana, caracterizado por la yuxtaposición de diversas «ubicaciones que se excluyen entre sí» (1984: s.p.), es decir, la urbe y el desierto. Al mismo tiempo, explica el filósofo francés, «son espacios paradójicos, pues se presentan abiertos y, a su vez, están aislados y son, en cierta medida, impenetrables» (1984: s.p.). Debido a su carácter paradójico, son lugares apropiados para la irrupción de lo fantástico según la concepción de Todorov como todo aquello que provoca vacilación en el lector, incapaz de decidir acerca de su verdadera naturaleza. En el *Adán*, el protagonista duda de la existencia de las dos ciudades, que considera invención de Schultze: «—En el supuesto caso de que las dos ciudades mitológicas existieran —bromeaba yo— (...) ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?» (1997a: 343). Incertidumbre que el narrador no despeja, instando al lector a interpretarlo a su manera.

11 «Y a partir de aquel instante una embriaguez telúrica enardeció a los expedicionarios (...). ¡Ah!, los aventureros de Saavedra no sospechaban, en su exaltación, que a trescientos metros de allí lo sobrenatural espantaría sus ojos» (1997: 136).

Calidelphia representa, en definitiva, el anhelo perseguido por Adán; consiste en el tiempo futuro frente al presente de Cacodelphia, como señala Cheadle: «Calidelphia (...) exists in an invented future that has nothing to do with the present. Cacodelphia alone reflects the real twentieth-century Buenos Aires and, by extension, the rest of the real world» (2000: 93). Por ello, toda la trama argumental gira en torno a la búsqueda de un centro que dé sentido a los conflictos interiores del protagonista: el encuentro con la mujer amada y la quimera de encontrar el lenguaje exacto de la poesía. Ambos se proyectan en el Cuaderno de Tapas Azules, prosa lírica dedicada a la Solveig, muchacha a quien aspira enamorar. El Cuaderno constituye el *ars poética* del estilo marechaliano donde se plantean cuestiones en torno a la creación artística, la inspiración, el amor, sintetizadas en la siguiente declaración: «Sólo más tarde comprendí aquel arrebatado idioma de la belleza; y supe que mi destino era el de perseguir la hermosura según el movimiento del amor» (1997: 320). Asimismo, el Cuaderno fusiona simultáneamente dos períodos temporales en un solo espacio: el jardín. Este lugar adquiere así un doble simbolismo tradicional: el protagonista recuerda su infancia en el jardín de Maipú, Edad de Oro irrecuperable y, a su vez, relata el primer encuentro con la Solveig en su jardín, convirtiéndose en espacio metonímico de la mujer deseada. Pero tal búsqueda no deja de ser una mera utopía, pues el final del Cuaderno se cierra con la incertidumbre de lo que ocurrirá: «flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial» (1997: 342). Así, mientras en el resto de la novela Adán recorre el espacio físico de Buenos Aires, el Cuaderno narra el viaje paralelo de su alma en busca del Ideal, abriendo un nuevo binomio entre el interior del protagonista y el exterior (su relación con la ciudad). Ambos caminos ponen al descubierto un movimiento centrífugo, según la terminología de Aínsa, quien divide entre aquellas estructuras novelísticas donde impera el *movimiento centrípeto*, donde se «busca la integración del espacio en función de centros o templos que se identifican con el corazón interior del continente latinoamericano, (...) en contacto directo con los elementos primarios de la naturaleza» (1977: 139). El centrífugo, en cambio, suele ser traumático al inicio y al final:

Este tipo de «viaje» (...) parte de una tensión activa entre el *yo* (...) y el medio donde siempre (...) se trata de que las cosas lo justifiquen o ayuden. (...) es la huida hacia afuera, intentando *escapar* del desajuste esencial del hombre americano asumiendo otro destino, lo que será en definitiva también algo *imposible*. Pero si hay *desarraigo* en la primera parte del movimiento, suele haber poste-

riormente una vuelta (...) al punto de origen: un movimiento pendular que se repite como una constante de *inestabilidad*, la «ida y vuelta» de tantas novelas (1977: 147-148) (la cursiva es mía).

A diferencia de *Megafón*, en el *Adán Calidelfia* es la imagen utópica de Buenos Aires en general, pero se proyecta de manera individual en el protagonista, quien personifica al porteño en sus deseos inalcanzables. La búsqueda vana de un centro simbolizaría, como ocurre en *Rayuela*, el destierro del rioplatense.¹² El desarraigo de Adán no es únicamente existencial, ya que él también representa a la descendencia de la inmigración europea instalada en Argentina que, recordemos, se vio marginada durante varias décadas del resto de la sociedad.¹³ América era, para los primeros extranjeros arribados al continente, la utopía soñada;¹⁴ sin embargo, el sentimiento del desterrado que invade al hijo del inmigrante demuestra que tal utopía se invierte: este último desanda la ruta de sus antepasados para volver a su país de origen, donde espera encontrar el espacio ideal: «Esta nueva utopía se puede traducir en una peregrinación hacia los orígenes. (...) el viaje nostálgico a los orígenes perdidos permite (...) reencontrar los lugares que se han dejado» (Aínsa, 1990: 122). En el *Adán*, el tópico se desmitifica en el Libro Quinto, al relatarse el viaje del protagonista por Europa, donde no encuentra las respuestas a sus inquietudes.

Si bien en *Cacodelphia* se cuestionan asuntos acerca de la sociedad porteña y temas nacionales, podríamos considerar el *Adán*, siguiendo la clasificación de Mumford, como una novela donde la utopía funciona como medio de *escape*, donde se deja el mundo tal como es pues, a pesar de las denuncias, no hay una propuesta real para contrarrestarlas. Como veremos en el siguiente apartado, *Megafón* correspondería a la utopía contraria, de *reconstrucción*, donde hay un intento factible de cambio (Mumford, 2013: 27); mientras que el

12 Tal es la interpretación de Aínsa acerca de la novela cortazariana, fácilmente aplicable al *Adán* —especialmente si contamos con que Cortázar es el primero en hacer una reseña favorable de la novela en 1949. El crítico considera que la antítesis Tierra y Cielo manifiesta una aspiración vertical que también vemos en *Adán*, en la búsqueda por la trascendencia, y «que orienta una búsqueda del centro de todo protagonista, previamente descolocado. (...) el esquema vertical se inscribe fácilmente en una tradición literaria que el narrador argentino integra: el destierro del rioplatense» (1977: 289).

13 En palabras de Aínsa: «aunque el inmigrante se incorporó fácilmente a la estructura económico-social de la sociedad americana, no tuvo esa misma facilidad para hacerlo en el plano político. Los gobernantes y las clases dirigentes seguían perteneciendo a una casta elitista de raíz hispánica celosa de sus privilegios» (1990: 132).

14 Como es sabido, la idea de una América utópica futura subyace a los discursos de *Ariel* (Rodó, 1900) y *La Raza Cósmica* (Vasconcelos, 1925), donde se concibe el surgimiento de una raza superior, consecuencia de la mezcla racial del continente. En el último capítulo, además, se alude a la evolución de Buenos Aires, ciudad está condenada a desaparecer para ser sustituida por una unión entre campo y ciudad, «logrando que sea desplazada por el campo, y no por el campo a la antigua sino por el campo urbanizado. (...) una combinación de ventajas de ambos estados» (1976: 208).

Banquete se sitúa en un intermedio entre ambas, una bisagra que pone al descubierto la evolución de la narrativa marechaliana en relación al tratamiento del espacio, la utopía y lo fantástico.

EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO

La segunda novela de Marechal presenta a Lisandro Farías que, como se explica en el prólogo, sustituiría al Adán de la primera, con el fin de lograr redimirse: «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). De esta manera, el narrador genera expectativas de salvación para el protagonista quien, al borde del suicidio por la muerte de su esposa, es invitado a participar en un enigmático simposio, organizado por Severo Arcángelo. Para ello, se traslada a una estancia de San Isidro, barrio de los suburbios bonaerenses, a la espera de que el banquete se lleve a cabo. No obstante, su estadía allí le provoca más dudas e incertidumbres; rodeado de personajes con perfiles kafkianos, inverosímiles y absurdos, Farías deberá ir desentrañando los insólitos hechos y fenómenos que allí se desatan, para descubrir la causa y el fundamento del simposio¹⁵ —por ello, por momentos, la obra se acerca al género policial—. Durante sus investigaciones, se enfrenta a personajes ambiguos como Gog y Magog¹⁶ que desorientan más aún su búsqueda. Otros, en cambio, ayudarán a esclarecer algunas cuestiones, aunque la mayoría quedan en suspenso.

El propósito último no es, sin embargo, el desarrollo del banquete, sino que el mismo permite el acceso al espacio utópico de la novela: la Cuesta del Agua, nueva Calidelfia. Consiste en un «lugar concebido como una tebaida, un arca misteriosa que está situada en alguna vaga provincia argentina del Norte, entre montañas» (Marechal, 1965: s. n.). Además de su carácter insular —alude a un territorio rodeado de agua—, la ubicación de la Cuesta del Agua en América responde a la idea tradicional de utopía americana, como el «lugar del cumplimiento de las antiguas profecías, el buen lugar. (...) Colón per-

15 Lo único que Farías sabe es que todos los invitados al banquete se encuentran en una situación de frontera vital, pues «Severo Arcángelo buscaba hombres de frontera para sentarlos a un presunto Banquete» (1987: 63).

16 Los nombres de este dúo aluden directamente al Apocalipsis, por lo que remiten a un final distópico de la novela: «Cuando los mil años se cumplan, Satanás será soltado de su prisión, y saldrá a engañar a las naciones que están en los cuatro extremos de la Tierra, a Gog y a Magog, a fin de reunir las para la batalla; el número de ellas es como la arena del mar» (Apoc 20, 7-8).

cibió esta atmósfera y la expresó en sus escritos, fundando el realismo mágico americano» (Maturó, 2004: 59). La incertidumbre acerca de su existencia es una de las cuestiones que quedan abiertas en la obra, como vemos en la siguiente intervención del narrador:

La Cuesta del Agua (...) tenía para todos la significación de un lugar geográfico, entendido como existente, pero dudoso en su verdadera ubicación. Lo que generalmente importaba era el carácter “edénico” asignado a la Cuesta por los rumores, y la noción de frescura dichosa que sugería inevitablemente (1987: 136).

El «carácter edénico» aludido vincula dicho espacio a lo mítico, cuya vinculación a lo insular ha sido referido en la introducción (Sánchez Robayna, 1980-1982: 21). De este modo, mientras en el *Adán* el elemento fantástico poseía cierta relevancia, en el *Banquete* se reduce a cumplir con la función ya mencionada: crear vacilación en la seguridad del lector acerca de la existencia o no de dicho espacio. Como Calidelfia, la Cuesta se vincula a lo celestial, a lo trascendente, de ahí que el trasfondo cristiano es más evidente en la segunda novela, como veremos más adelante.

Los espacios del *Banquete* adquieren unas significaciones simbólicas relevantes en las investigaciones de Farías: la propiedad de San Isidro se caracteriza por aspectos antitéticos, pues «instalaba en la luz cierta grave sencillez y cierta majestad alegre» y, a su vez, «gran silencio reinaba en toda ella, bien que un silencio extraño, ya que me pareció advertir en su fondo esa muda vitalidad de resortes y engranajes que alienta en un mecanismo bien aceitado» (1987: 35). Otro espacio, la Casa Grande, posee una naturaleza mítica: «vista de lejos y como inaccesible hubiese cobrado para mí un prestigio casi mitológico, algo así como el de un Parnaso donde reían y tronaban oscuras divinidades» (1987: 154). Su impenetrabilidad y hermetismo —añade el narrador que era «silenciosa, como una ciudad alquímica» (1987: 104)— le confiere un aire enigmático que provoca deseos de alcanzarla. La cualidad mítica de San Isidro invade incluso los jardines, descritos como una Arcadia: «jardines, grutas, cascadas y matorrales aparecían distribuidos allá en un “desorden armonioso” que concordaba exactamente con toda la organización de aquel mundo» (1987: 59).

A través de los incógnitos rincones de San Isidro, Farías lleva a cabo un descenso *ad inferos* simbólico, en paralelo su antecedente Adán,¹⁷ que culmina

17 En el artículo «El viaje de Lisandro Farías: un recorrido de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*», he analizado el simbolismo del viaje que subyace a la novela.

con un proceso de purgación de la mano del personaje de Inaudi.¹⁸ Este momento es el núcleo central de la obra, pues constituye el instante de conversión del personaje y posibilita su ascenso a la Cuesta del Agua, aunque el lector desconoce si se hace efectivo finalmente. La purgación posee el trasfondo cristiano antes aludido, pues consiste en una simulación de una crucifixión. La cruz es otro de los ejes centrales de la obra por su carga simbólica, asociado a la metáfora de la vida del hombre como viaje en el espacio y en el tiempo.¹⁹ Consiste en un proceso de transformación de Farías, quien toma conciencia de sí mismo y de la función del banquete; así, se opera una suerte de metamorfosis que da lugar a otro de los asuntos esenciales de la novela: la alquimia.

Severo Arcángelo es el metalúrgico de Avellaneda y el responsable de la organización del simposio. Su intención de transformar el carbono en diamante lo vincula a la alquimia y, al mismo tiempo, es un personaje híbrido de ángel-demonio pues su apellido remite a uno de los estratos jerárquicos de la angeología (Maturó, 1974: 101). Pero además su figura introduce a la novela cuestiones ideológicas que funcionan como denuncia de la historia argentina. Por ello, Maturó propone una lectura política de la obra al identificar a Severo Arcángelo con J. D. Perón y a Gog y Magog con los movimientos opositores al peronismo de ultraizquierda. El sentido del banquete es, según la autora, un operativo político (Maturó, 1980: 111). Siguiendo tal interpretación, el metalúrgico lidera un movimiento que asegura un cambio social a partir del simposio, puerta de acceso a la tierra prometida, la Cuesta del Agua. Dichas consideraciones se observan en el Manifiesto contra Severo Arcángelo, escrito por Gogo y Magog. En el mismo, se niega la existencia de la Cuesta que, explican, es «una engañifa cocinada por el Viejo Explotador de Hombres, con el fin de adormecer a la masa y hacerla servir a su plan tenebroso» (1987: 138). El ataque al metalúrgico se basa en las críticas habituales a los discursos del propio Perón, a quien se acusaba de populista, pues sus mensajes se dirigían a las masas pero luego, según sus adversarios, solo beneficiaban a una parte de la sociedad.²⁰ Por ello, el Manifiesto afirma que la Cuesta es

18 Dicho personaje «es el único (...) que no tiene pasado en cuanto hombre, el único que no recibe apodos del autor (...) y que está enteramente desprovisto de comicidad» (Coulson, 1974: 101- 102). Esta ausencia de comicidad y de absurdo pone de manifiesto la trascendencia de su papel en la trama argumental.

19 Inaudi señala que la cruz es símbolo de la movilidad y de la expansión: «Expansión a la izquierda y a la derecha, por su rama horizontal; expansión hacia lo bajo y lo alto, por su rama vertical» (1987: 273), y relaciona las cuatro ramas de la cruz con las dimensiones espacio-temporales.

20 Según Difabio de Raimondo, Gog y Magog personificarían las ideas existencialistas, muy en boga en la Argentina de los años sesenta, y por ello divulgan mensajes similares al discurso comunista: «El manifiesto que difunden es un panfleto comunista, con las consabidas frases acuñadas del tipo “ador-

a promesa de una rica pensión final, en pago de servicios humillantes. Así obra el Capitalismo Burgués: un sector minoritario copa y usufructúa el Festín de la Vida, y a los trabajadores le arrojan el hueso, la cáscara vacía de una ilusión jubilatoria (1987: 139).

De este modo, el *Banquete* proyecta las problemáticas políticas vigentes en la Argentina peronista, es decir, las dos posiciones contrarias en pro y en contra de dicho gobierno. Maturo señala que al final del libro, el personaje de Marechal, introducido en la obra en un movimiento autoficcional, tras escuchar la historia referida por Farías, se propone difundirla: «El tiempo de escritura de la obra es la década del '60, tiempo en que se empieza a esperar en la Argentina el regreso de Perón» (1980: 112), y acto seguido, escribe la novela donde expone de manera más clara sus ideas políticas y la utopía de una Argentina mejor: *Megafón o la Guerra*. En ella, indica Maturo, Marechal «abarca nuevamente un aspecto doctrinario, una revisión histórica de la Argentina y la exposición de su camino posible a través de una épica de redención y sacrificio» (1980: 112).

MEGAFÓN O LA GUERRA

En la última novela se percibe una evolución sobre determinados asuntos claves del *Adán* que ya se encuentran superados: la dicotomía Buenos Aires visible frente a la no visible se funde en una ciudad preparada para una lucha de dimensión casi apocalíptica. El binomio se sustituye por la antítesis entre la Paleoargentina y la Neoargentina, que no consisten en dos estados simultáneos del país, sino en su evolución —de ahí que el mensaje de *Megafón* sea más optimista que el de *Adán*—. En palabras del protagonista:

la existencia de un pueblo no se da en un círculo cerrado: se desarrolla en una espiral abierta y creciente. (...) La Neoargentina es una vuelta de la espiral que arranca en el punto exacto donde concluye la otra. (...) Hay pues dos Argentinas en sucesión y no en real enfrentamiento (1979: 161-162).

De esta forma, *Megafón* proyecta de manera más evidente la relación con la historia argentina. Así se explica en el «Introito a *Megafón*»:

mecer a la masa”, “Capitalismo Burgués” y “opio del pueblo”. (...) Sus actitudes y reacciones ambivalentes y cambiantes provocarán en Farías -y en nosotros- una permanente oscilación entre simpatía y rechazo» (2003: 57).

la resonancia que obtuvo en 1965 *El Banquete de Severo Arcángelo* me dio a entender que los argentinos ya no predicábamos en el desierto (...). Ahora bien, ¿el paso de lo inconsciente a lo consciente no mostraría el rostro verdadero de la guerra con su temible incitación a la crueldad? En semejante duda vacilé no poco, hasta que los hechos de 1956²¹ enseñaron las cartas en su juego desnudo (1979: 7).

La actitud comprometida pone al descubierto que la tónica mítica y burlesca del *Adán* se ha dejado atrás.²² Desde las primeras líneas de *Megafón* se percibe el modo utópico mediante ideas nacionalistas, que incentivan la revolución como proceso de cambio para alcanzar un futuro mejor:

El nacionalismo exacerbado, incluso el de notas patrióticas (...) reivindica el mundo armónico, perfecto y sin fallas de una integridad original. Los mitos de la soberanía nacional y de la Patria alimentan los de la identidad cultural que pretende recuperarse a partir de movimientos de rebelión y autoafirmación en los cuales puede rastrearse sin dificultad el componente utópico (Aínsa, 1990: 88).

No es baladí que la batalla se libre en la gran capital, representación arquetípica de la utopía nacional (Mumford, 2013: 212), como apunta el mismo Megafón: «Buenos Aires es (...) el único centro de universalización que tiene la República. (...) En este centro, y desde aquí, la nación se viene mirando en unidad, se universaliza y trasciende» (1979: 89). La guerra es, además, el simbolismo por excelencia de la novela, frente al viaje, que estructuraba las anteriores. A lo largo de la obra, Megafón expone distintos argumentos para justificar la necesidad de la rebelión, y la presenta como una verdadera arte: «la guerra es justa, posible, necesaria y abierta a todos los argentinos, porque restaura el equilibrio histórico y trascendente» (Bravo Herrera, 2004: 42). El personaje de Marechal cumple el papel de narrar las gestas del protagonista, por ello Colla señala que ambas acciones (guerra / escritura), poseen el propósito de «despertar la conciencia», y se dirigen a un receptor concreto: los argentinos.²³ Vale aclarar que no hay una idea de revolución obrera y marxista

21 El autor alude a la Revolución Libertadora, que derrocó al gobierno peronista (1955-1958).

22 En el mismo introito, agrega que «*Megafón* no ha de responder a esa mitología de Buenos Aires que nuestra literatura local insiste en términos devotos (...). Según opinaba Megafón, “nuestra ciudad ha de ser una novia del futuro si guarda fidelidad a su misión justificante de universalizar las esencias físicas y metafísicas de nuestro hermoso y trajinado país”» (1979: 8).

23 El crítico comenta la evolución de la narrativa de Marechal: «Un doble desplazamiento tiene lugar: las obras reales escritas por Marechal devienen, de alguna manera, ficción (...), y la ficción (...) deviene realidad, integrándose en el mismo nivel significativo que la historia» (1997: 611). Por su parte, Bravo Herrera subraya la identificación entre la crónica megafoniana con la resistencia peronista: «el encuentro decisivo entre el cronista y el guerrero —ambos voceros populares— se ubica ficcionalmente en julio

de trasfondo —como propone Lefebvre (ver introducción)—, pues Megafón encarna el espíritu del pueblo, ese «hombre necesario» que Argentina necesita para transformarse, lo que intensifica el carácter épico del protagonista y su vinculación a la figura de Perón. A tal extremo llega la necesidad de renovación, que el personaje propone la demolición y posterior reconstrucción de la ciudad,²⁴ pues desaprueba el estado actual de Buenos Aires, basado en valores superficiales encarnados en el Banco Nación y el Ministerio de Hacienda,²⁵ que sugiere eliminar. Para Megafón, la urbe debe estar estructurada a partir de la Catedral (lo espiritual)²⁶ y la Casa de Gobierno (el poder terrenal). De este modo, los espacios abstractos de Calidelfia y la Cuesta del Agua se concretizan en la última novela en la misma Buenos Aires; cambio significativo que responde a la evolución que se opera en el concepto de utopía a partir de las vanguardias. Según Matthew Rampley, a principios del siglo xx, el progreso de la modernidad permite confiar en que el desarrollo de la tecnología haría posible crear ese lugar utópico deseado en el espacio real. En este sentido, la utopía se distanciaría solo temporalmente de lo real, pero se percibe como un estado accesible en el mismo territorio y no en un terreno apartado y lejano (2006: 171). Sin embargo, es sabido que esta euforia se diluiría pronto, dando paso a las numerosas obras distópicas que surgen en el siglo xx —sobre todo en la década del 40—.²⁷

Los espacios que cobran un papel significativo en *Megafón* son la casa del protagonista y el *Château des Fleurs*, que evidencian la oposición, señalada por Javier Mercado, entre lo sagrado y lo profano respectivamente. El primero, situado en el barrio de Flores, «cumple con la máxima guenoniana según la cual “el conjunto del edificio, considerado de arriba abajo, representa el

de 1956, un mes después de la fracasada Revolución Popular Peronista, reprimida con el fusilamiento de los organizadores» (2004: 41).

24 Para ejemplificar su plan, se sirve de la imagen de la víbora, que representa la patria al ser un animal que cambia de pelaje: «sostengo que tiene ahora dos peladuras: un cascarón viejo, tremendamente fósil, que se resiste a soltarse del animal; y la peladura nueva que se formó debajo y que batalla por salir a la luz» (1979: 85).

25 Recordemos, en este sentido, la idea de *acumulación flexible* propuesta por David Harvey en *The Condition of Postmodernity*, que alude a la organización capitalista en que se basan los espacios urbanos a partir del fordismo, flexibilidad relacionada al mercado, tecnología y comercio.

26 Cabe recordar que en 1936, para la celebración del IV Centenario de la fundación de la Capital, Marechal lee un discurso titulado «Fundación espiritual de Buenos Aires», donde destaca el vacío del componente trascendental, pero imprescindible, de la ciudad, e insta a los porteños a crearlo.

27 Rebecca Biron menciona los estudios de Monsiváis y Sarlo, pues ambos críticos han señalado la trayectoria que sufrió la representación de las ciudades latinoamericanas durante el siglo pasado: «from modern marvel and inapprehensible monster to a feigned mastery over the monster by the sword of the international market. These thinkers mine the tension between a positive discourse on globalization, originating mainly in dominant business and political circles, and a critical popular culture» (2005: 129). La fe en la mitología de la globalización es el problema central del siglo, concluye la autora.

paso de la Unidad principal (...) al cuaternario de la manifestación elemental”» (Mercado, 2015: 7). La dicotomía alto/bajo (equivalente a terrenal/celestial) estructura la disposición de la casa, que posee una «una torre para los mensajeros de Arriba y un sótano para los intrusos de Abajo: había que subir a la torre con un corazón amante y bajar al sótano con un hígado combatiente»²⁸ (1979: 31). A su vez, tiene un carácter mágico que obliga al protagonista a limpiar de maleficios. El narrador no aclara nada más acerca del origen del fenómeno sobrenatural que invade dicho espacio en una novela que, como las anteriores, se presentaba al inicio como realista.²⁹

Frente al espacio sagrado del Chalet, el *Château* es un territorio cuya existencia es, en principio, dudosa, y su ubicación lo sitúa en un lugar ambiguo, un «bosque frondoso que a la vez lo mostraba y lo escondía». Su arquitectura es, asimismo, indeterminada, «era un gran edificio de una sola planta cuya forma no respondía (...) a un estilo reconocible de la arquitectura» (1979: 289). Por su naturaleza incierta, nos encontramos con un nuevo espacio marechaliano que provoca la vacilación en el lector, rompiendo la verosimilitud de la historia. Se presenta, además, como un territorio inaccesible, hermético, donde Megafón presiente, a modo de prolepsis, su propia muerte. Su impenetrabilidad se refuerza mediante su forma de laberinto y espiral y por ser únicamente accesible por agua. Los personajes se adentran allí con el fin de encontrar y rescatar a Lucía Ferrero (o la Novia Olvidada). Resulta curioso que la guerra de Megafón, presentada en un principio en relación a la historia argentina, culmina con el rescate de una mujer arquetipo de la mitología porteña: la Flor del Barrio, figura propia del tango bonaerense. ¿Quiere decir esto que, en resumidas cuentas, salvar Argentina implica salvar su cultura y tradición? La respuesta es implícita³⁰ en una obra que, además, concluye con la muerte del protagonista, dejando un mensaje pesimista a sus lectores resumido por Tesler en su frase final: «¿Y luego? “En la existencia universal no hay puntos finales —decía Samuel Tesler—: solo hay puntos suspensivos”» (1979: 366).

28 El Chalet de Megafón se contrapone asimétricamente con la casa del personaje de Siebel, que posee la misma dicotomía pero de manera opuesta: «si el [recinto] de abajo revelaba la pulcritud serena de la meditación, el de arriba gritaba la suciedad y desorden de la acción» (1979: 174). Según la interpretación de Tesler, la casa de Siebel revela «que Buenos Aires es un “lugar de lo posible”» (1979: 175), es decir, es favorable para llevar a cabo la misión de Megafón.

29 A propósito de ello, no es casual el comentario metaliterario (y humorístico) del personaje de Barroso cuando afirma: «Si algún lector busca “realismo” que se mude a la novela de enfrente» (1979: 248).

30 De ahí la conclusión de Norman Cheadle, para quien el lenguaje irónico empleado por Marechal en su narrativa evoluciona del carnaval de Cacodelphia al sainete del *Banquete*, donde la ironía se diluye (2000: 133), finalizando en la ambigua novela de *Megafón*, cuyo *ethos* es difícil de determinar (2000: 155) debido a los «puntos suspensivos» de su clausura.

CONCLUSIONES

Hay tres conceptos interrelacionados que ocupan un lugar preponderante en la narrativa marechaliana: el espacio, la utopía y lo fantástico. Las novelas se desarrollan en la capital argentina, ya sea entre el centro y la periferia —en el *Adán*—, en el suburbio de San Isidro —en el *Banquete*—, o en el centro —en *Megafón*—. Aunque Buenos Aires se presenta desde una perspectiva verosímil, descrita a semejanza de la real, las obras también albergan territorios ambiguos, cuya naturaleza queda indeterminada. A pesar de que no podemos hablar de «novelas utópicas», todas ellas despliegan el «modo utópico» propuesto por Ruyer, ese «ejercicio mental sobre los posibles laterales» que, al aparecer de manera implícita, requiere de una lectura interpretativa que hemos intentado llevar a cabo en el presente trabajo. De este modo, se observa cómo la construcción espacial de Buenos Aires en la narrativa marechaliana evoluciona cambia del modo utópico a un distópico.

En el *Adán*, la dicotomía Cacodelphia/Calidelphia introduce el elemento fantástico y la antítesis de los modos distópico/utópico respectivamente. La ausencia del espacio utópico de Calidelphia, la duda acerca de su existencia y el destino del protagonista en las profundidades de Cacodelphia, cierran el *Adán* en un final pesimista que el autor intenta saldar en el *Banquete*. La segunda novela propone la organización de un misterioso simposio que posibilita la redención de Farías y su acceso al espacio utópico de la Cuesta del Agua que, como Calidelphia, jamás se hace presente en la trama. Asimismo, según la lectura política de Maturo, el banquete se interpreta como un movimiento de cambio social liderado por Severo Arcángelo, posible máscara de Perón. La muerte del protagonista y la elipsis del simposio aleja esta segunda novela de toda posible solución. El trasfondo ideológico se hace explícito de manera evidente en *Megafón o la Guerra*, donde se alude directamente a la Revolución Libertadora de Argentina y a la necesidad de una batalla con el fin de restaurar el orden anterior —gobierno de J. D. Perón—. Buenos Aires se ofrece en ella como un espacio distópico y, a diferencia de las anteriores, aquí no cabe lugar para la utopía que representaban Calidelphia y Cuesta del Agua. Las gestas de Megafón, otra supuesta máscara de Perón, parecen demostrar que su misión es factible en un principio, sin embargo, su muerte final deja un halo de desilusión en la trama argumental.

Teniendo en cuenta la evolución de la narrativa de Marechal y la evidente continuidad que une sus tres novelas, el resultado final parece desolador: ninguna da una respuesta clara a cuestiones acerca del futuro del país o

del destino de sus héroes, más que la muerte. Buenos Aires, escenario típico de su producción, se ofrece como espacio imposible para el desarrollo de una forma espiritual que establezca un orden para la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (1977): *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*, Monte Ávila, Caracas.
- (1990): *Necesidad de la utopía*, Tupac, Buenos Aires.
- (2004): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid.
- BIRON, Rebecca E. (2005): «Marvel, Monster, Myth: The Modern City in Latin American Literature», en Jean-François Lejeune (ed.), *Cruelty and Utopia. Cities and Landscapes of Latin America*, Princeton Architectural Press, New York, pp. 118-133.
- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (2004): «Los asedios y las batallas en *Megafón* o la Guerra de Leopoldo Marechal», en Antonella Cancellier, María Caterina Ruta y Laura Silvestri (coord.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi = Atti del XXII Convegno Aispi*, Associazione Ispanisti Italiani, Roma, 1, pp. 39-66.
- CASTRO ORELLANA, Rodrigo (2009): «El ocaso de la ciudad utópica», *Hybris: revista de filosofía*, 1/1, pp. 6-17.
- CHEADLE, Norman (2000): *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*, Tamesis, London.
- COLLA, Fernando (1997): «De *Adán Buenosayres* a *Megafón* (Itinerario de un hombre imposible)», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 583-617.
- CORTÁZAR, Julio (1997): «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 882-886.
- COULSON, Graciela (1974): *Marechal: la pasión metafísica*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.
- DAVIS GONZÁLEZ, Ana (2015): «El viaje de Lisandro Farías: un recorrido de descenso y ascenso en *El Banquete de Severo Arcángelo*», *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de literatura Hispanoamericana y Comparada*, 4, pp. 74-87.
- DIFABIO DE RAIMONDO, Elbia Haydeé (2003): «Gog y Magog en *El Banquete de Severo Arcángelo*», *Revista de Literaturas Modernas*, 33, pp. 53-61.
- FOUCAULT, Michel (1984): «De los espacios otros», *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, s.p.
- GALDÓN RODRÍGUEZ, Ángel (2011): «Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías», *Prometeica. Revista de filosofía y ciencias*, 4, pp. 22-43. <<https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i4.49>>
- GALINDO V., Óscar (2004): «Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, pp. 65-76.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1997): «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 876-878.

- HARVEY, David (1980): *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishersm, Cambridge.
- JITRIK, Noé (1997): «Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 883-896.
- LEFEBVRE, H. (1967): *El marxismo sin mitos*, A. Peña Lillo Editor, Buenos Aires.
- (1972): *La revolución urbana*, Alianza, Madrid.
- LÓPEZ KELLER, Estrella (1991): «Distopía: otro final de la utopía», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 55, pp. 7-23. <<https://doi.org/10.2307/40183538>>
- MALLEA, Eduardo (1944): *Historia de una pasión argentina*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- Marechal, Leopoldo (1965a): *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, Citerea, Buenos Aires.
- (1965b), «Diálogo con Leopoldo Marechal», entrevista de Emanuel Carballo, *Revista de la UNAM*, disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8858/public/8858-14256-1-PB.pdf> [23/05/2015].
- (1979): *Megafón o la Guerra*, Sudamericana, Buenos Aires.
- (1987): *El Banquete de Severo Arcángelo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- (1997a): *Adán Buenosayres*, ed. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Galaxia Gutemberg, Madrid.
- (1997b): «Claves de Adán Buenosayres», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 863-871.
- MARIN, Louis (1976): *Utópicas: juegos de espacios*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco (2012): «Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía», *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, 13, pp. 274-286.
- MATURO, Graciela (1980): «Literatura y política. El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal», *Revista Peronista*, 5, pp. 101-112.
- (2004): «América, el buen lugar», *Stylos*, 13, pp. 59-76.
- MERCADO, Javier (2015): «La simbólica de la arquitectura en *Megafón o la Guerra* del Leopoldo Marechal», *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Áreas Letras, 6/7, s.p.
- MUMFORD, Lewis (2013): *Historia de las utopías*, Pepitas de Calabaza, Logroño.
- RAMPLEY, Matthew (2006): «“We Have Studdenly Become Severe”: Ernst Bloch as a Critic of Modern Architecture», en José Eduardo Rei y Jorge Bastos da Silva (eds.), *Nowhere Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia*, Universidad, Porto, pp. 169-180.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1997a): «Adán Buenosayres: una novela infernal», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 923-927.
- (1997b): «Posdata de 1969», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), *Adán Buenosayres*, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 927-929.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1980-1982): «Literatura e insularidad», *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 26/27, pp. 21-23.

- TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México D.F.
- VASCONCELOS, José (1976): *La Raza Cósmica: misión de la raza iberoamericana: Argentina y Brasil*, Espasa-Calpe, México.