

buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha, como si los ojos tuvieran más pudor que los oídos» (p. 24).

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

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

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

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

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

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

Tanto para Marechal como para Cortázar la risa sí es un argumento. En *Rayuela* la reunión de amigos del Club de la Serpiente, o las numerosas conversaciones y reflexiones salpicadas a lo largo del texto reproducen esa sensación de cruce entre humor y seriedad. La escena del tablón entre Horacio, Talita y Traveler, se narra jocosamente pese a la trascendencia de su significado. ¿Y qué decir de las irreverencias anti-intelectualistas? «¡Cartesius, viejo jodido!», llama el protagonista de *Rayuela* al filósofo racionalista cuando se da cuenta de que sólo pensando es consciente de su existencia, por otro lado casi fantasmal (p. 207). «¡Salud, viejo Empédocles!», «¡Salud, viejo Anaximandro!», proclama Adán en su primer despertar metafísico al comprobar cómo el mundo creado se le ofrece en toda su multiplicidad, presentándose los cuatro elementos de la Naturaleza de los que hablaron los presocráticos (p. 18).

Todas estas citas son significativas porque metafísica y humor van unidos de la mano en los dos novelistas. Marechal habló en repetidas ocasiones de su admiración por Rabelais y su gusto por un «humor sin agresiones que oculta su sentido profundo bajo una máscara tremendista»¹⁷. En cuanto a Cortázar, la comicidad tiene una función defensiva como «antipatohos» frente a la angustia existencial¹⁸. No olvidemos, además, ese fondo infantil, común en dos autores tan nostálgicos, que justifica el placer lúdico de crear situaciones disparatadas en las ficciones.

La última afinidad a considerar entre *Adán Buenosayres* y *Rayuela* se basa en la clamorosa heterogeneidad estructural con que ambas están con-

¹⁷ Alfredo Andrés: op. cit., p. 129. El humor es vía de conocimiento para Marechal: «Si lo cómico nace de cierta privación, límite o quebradura de algún ser, todo lo que se instala fuera del Gran Principio, ya es cómico en alguna medida razonable» (L. Marechal: Poema de Robot, Buenos Aires, Tierra firme, 1986, p. 16).

¹⁸ Cfr. L. Harss: art. cit., p. 283. Cortázar también considera el humor con una finalidad cognoscitiva: «Para Cortázar, que ha conseguido ver el lado cómicamente serio de las cosas, el empleo del humor como un instrumento de investigación es un síntoma de alta civilización» (id.).

cebidas. En 1949 Cortázar censuraba la falta de unidad de la novela marechaliana y llamaba la atención sobre su desajuste con el armónico orden ideológico de su autor. Según el resumen del joven crítico, el propósito general se articulaba «confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen “novela” y los dos restantes amplificación, notas y glosario [...]. Los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal y como están resulta difícil juzgarlos si no es en función de “addenda” y documentación; carecen del calor y el color de la novela propiamente dicha, y se ofrecen como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin del todo de su fichero» (p. 24). Estas duras palabras no dejan lugar a la duda. La valoración negativa se realiza basándose en la lectura de los dos últimos libros de la obra como apéndice del cuerpo central de la novela propiamente dicha. Éstos quitan unidad, molestan, diluyen el significado global del texto y su supresión sólo hubiera mejorado a la obra en su conjunto. De todo esto se deduce, claro está, que para Cortázar la heterogeneidad y el desorden desembocan en un fallo artístico.

Sin embargo, ¿no nos recuerdan estas afirmaciones de 1949 a algo que después sería genuinamente cortazariano? Efectivamente, tales críticas parecen encubrir bajo la calificación de rechazo, un germen del proyecto estructurador de *Rayuela*. En su obra magna de 1963, Cortázar da cabida a un relato principal y a otros «innecesarios» o secundarios que se encuentran separados formando un bloque independiente. Como sabemos, los «Capítulos prescindibles» cumplen la finalidad de aportar una información adicional (podríamos añadir, a modo de «amplificación, apéndice, notas y glosario») a la acción que se desarrolla en «Del lado de acá» y «Del lado de allá». Así, en los «capítulos prescindibles» Morelli expone sus ideas sobre la literatura y la vida, de las cuales sólo tenemos escasas noticias en el relato principal. El final puede quedar incompleto, como señala Barrenechea, si se elimina lo que le ocurre a Horacio después de que se lo deje en el capítulo 56, frente a la ventana abierta¹⁹. De la misma manera, si se suprime el destino de Adán en Cacodelphia, la novela de Marechal queda incompleta en su sentido global. Nótese, además, cómo en las dos historias el «final» se relata fuera del relato principal, y se tiñe de una notable ambigüedad. En *Adán Buenosayres* se nos cuenta la muerte del protagonista en el «Prólogo indispensable» y desconocemos las causas de su fallecimiento. Es más, no sabemos qué le sucede después de haber visto al diabólico Paleogogo en la última página del texto. En *Rayuela* la conclusión es aún más abierta, más opcional. El lector puede elegir varios finales, de acuerdo con el recorrido del tablero de dirección que desee seguir: puede abando-

¹⁹ Cfr. Ana M.^a Barrenechea: «La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar», Jorge Lafforgue (ed.): Nueva novela latinoamericana, vol. II, Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 231-234.

nar a Horacio al borde del suicidio, puede encontrárselo sano y salvo tomando tortitas con Gekrepten, etc.²⁰.

En consecuencia, las lagunas narrativas y la fragmentación argumental son rasgos comunes, hasta tal punto que puede decirse que el sentido gravita necesariamente en torno a las dos estructuras. Ambas reproducen en medio del desorden narrativo que refleja el desorden interior del protagonista, la búsqueda anhelante de un orden armónico. Lo que Cortázar halló como una manifestación deplorable de caos artístico, la ausencia de una coherencia temático-narrativa, coincide después con lo que él mismo desarrolla en ese modelo más sofisticado que es *Rayuela*. Su juicio negativo tiene una fácil explicación, por otro lado. Los presupuestos estéticos del reseñista de 1949 no habían superado un concepto tradicional de novela. No admitía un «orden desordenado» como el de *Adán Buenosayres* o el de *Rayuela*. Cortázar evolucionó de manera decisiva hasta 1963 y, muy probablemente, si hubiera tenido que comentar este aspecto durante los años sesenta, lo hubiera hecho de forma muy distinta.

Conclusión

Es obvio reconocer que *Adán Buenosayres* supuso un eslabón esencial en el desarrollo de la nueva novela hispanoamericana, al enlazar con nuevas concepciones, como la planteada por Joyce en 1922. Según hemos podido comprobar, anticipó vías abiertas después por escritores de la talla de Cortázar. Tanto *Rayuela* como *Ulysses* y *Adán Buenosayres* tienen en común una desmesurada ambición artística que se concreta en largas y complejas «summas» narrativas, donde se combinan el humor y la filosofía, el lirismo y la teatralidad, el debate estético y la sátira de costumbres. Esto es, las tres participan de la flexibilidad absoluta del género novelístico del siglo XX.

Ahora bien, cabe preguntarse de qué manera cada una de ellas puede definirse como «total». Joyce, como se sabe, parodió la *Summa Teológica*. Su obra es fruto, entre otras cosas, de un escepticismo metafísico y de un vitalismo desaforado. Ese amor gigantesco por la particularidad, por lo pequeño, en irónica mostración de lo universal, acaso nostalgia de un mundo perdido, es lo que aproxima y aleja definitivamente al genial irlandés de Marechal. Cortázar, aunque insiste en la búsqueda de un mandala, renuncia a dar explicaciones integrales de la realidad a través de la narración. Con sus palabras, más que una «Summa» la novela debía ser una «resta implacable» de todas nuestras seguridades racionales, de nuestras convenciones aburguesadas de la existencia²¹. Por el contrario, Marechal aspira a dar una visión completa y absoluta de las relaciones del hombre

²⁰ Para la cuestión de los finales de *Rayuela*, que Cortázar quiso que fueran muy abiertos, puede verse de Steven Boldy: «The Final Chapters of *Rayuela*: Madness, Suicide, Conformism?», BHS, 57, 3, 1980, pp. 233-238.

²¹ Cit. por Laszlo Scholz: El arte poética de Julio Cortázar, San Antonio de Padua, Castañeda, 1976, p. 46.

con Dios desde un punto de vista ortodoxamente católico. ¿Lo consiguió? Quizás el virtuosismo estilístico, la solidez ideológica o la superabundancia del universo imaginario puedan hacernos pensar que el propio Marechal tuvo, al menos, la seguridad de que había tocado fondo. Sin embargo, no es casual que los estudios marechalianos acostumbren a comentar *Adán Buenosayres* como un eslabón inicial de una cadena que se redondea y adquiere sentido al aparecer sus otras dos novelas, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón, o la guerra* (1970)²². Tampoco creo que sea fruto del azar que Marechal «olvidase» narrar el ascenso de Adán a la ciudad celeste de Calidelfia o que se despreocupara de la vida de su héroe tras el salvador encuentro con Dios. Quiero decir, en definitiva, que una obra tan voluntariamente anacrónica en sus postulados, no puede prescindir de ese punto defectivo que caracteriza a la novela durante la modernidad. El proyecto de resucitar la épica a través de la representación de lo cotidiano se estrella con la imposibilidad de narrar el Bien desarrollándose en el decurso temporal. «Donde empieza la felicidad, empieza el silencio», como bellamente decía Julio Ramón Ribeyro.

Desde otro punto de vista, es cierto que también pudiera parecer anacrónica una obra cuyo autor quiso que fuera simbólico-alegórica, inspirándose en lecturas medievales de la épica antigua y en otros autores clásicos como Cervantes o Dante Alighieri. Sin embargo, si se pone en relación la formación filosófica y religiosa del escritor con la de notables contemporáneos de otras literaturas (Evelyn Waugh, George Bernanos, T. S. Eliot, C. S. Lewis, Julien Green, Gertrude Von Le Fort, etc...) se entiende que Marechal se encuentre dentro de esa vuelta a la tradición posvanguardista que en Europa tuvo su auge en los años treinta, y que en Argentina se plasmó en los Cursos de Cultura Católica.

Es cierto que Marechal comparte una afinidad esencial con Joyce y Cortázar: la novela con ambiciones totalizadoras. Pero, a diferencia de éstos (no es pequeña diferencia), el desorden marechaliano queda resguardado desde fuera del texto por un Orden inmutable.

Javier Navascués

²² Cfr. Graciela Coulson: Marechal. La pasión metafísica, Buenos Aires, García Cambeiros, 1973, y H. M. Cavallari: op. cit.