

anagramas como Darius Anenae (O.S.B.), Urbano de Sasaney, Bruno de San Yasea, etc...

La relación intertextual no se limita a una simple presencia de algunos pasajes de *Ulysses*. Algunas de las técnicas características de Joyce, al ser asumidas por Marechal, tienen un valor específico, de acuerdo con el simbolismo del viaje que quiso dar aquél a su novela. Tanto en *Adán Buenosayres* como en *Ulysses* se emplea un pastiche de los textos del catecismo católico cuando los protagonistas se enfrentan a un particular examen de conciencia. Hay, sin embargo, una sustancial diferencia. No olvidemos nunca el optimismo esencial del argentino basado en sus creencias arraigadas en la formación neoplatónica y escolástica (justo al revés que Joyce). Mientras los interrogatorios de Bloom se desarrollan al final de la jornada (cap. 17), Adán lo hace en la primera hora del día jueves (pp. 34-38). Según una interpretación simbólica de Marechal, por tanto, el examen de conciencia de Bloom acaba irremediabilmente (es casi el final de la novela) en el reconocimiento de la multiplicidad del universo y la imposibilidad de encontrar un orden unitario. Es cierto que las preguntas y respuestas de Adán también concluyen con la aceptación de la belleza múltiple de las criaturas. Veámoslo en el último interrogante que se le plantea:

¿Qué hizo él al sentirse viajero cósmico y danzarán estelar?

Adán Buenosayres se puso a estudiar *con simpatía* (la cursiva es nuestra) los objetos que le acompañaban en el viaje (p. 38).

Pero el héroe se halla en realidad al principio de su camino personal, que llegará a su fin en el Cristo de la Mano Rota. El catecismo de Adán empieza donde acaba el de Joyce.

Marechal y Cortázar

En medio de las reacciones desfavorables que acogieron *Adán Buenosayres*, un desconocido escritor publicó en la revista *Realidad* que dirigía Francisco Ayala un inteligente alegato en defensa de la novela, reclamando para ella un puesto de honor. Ese escritor era Julio Cortázar. Si leemos hoy día su reseña podemos admirar la objetividad y perspicacia de Cortázar al enfocar la obra de un autor muy alejado ideológicamente. Como suele ocurrir, existía una íntima afinidad de preocupaciones entre crítico y creador, entre Cortázar y Marechal, que permitió al primero entender mejor *Adán Buenosayres* que la mayoría de sus contemporáneos. Por eso no es difícil suponer que Marechal influyó en Cortázar y para examinar hasta qué punto pudo hacerlo, sólo tenemos que transitar por ese artículo del futuro autor de *Rayuela*.

Cortázar inicia su reseña con la mención de un hecho que refleja desde el comienzo una singular recepción de lector y crítico: el desorden estructural del libro en contraste con la armónica visión del mundo que sostiene su autor. Esto lo considera como un demérito al no adecuarse la forma con un fondo que se corresponde con la imagen del neoplatonismo marechaliano que tiene Cortázar. De todos modos, se percibe en el reseñista una cierta simpatía con Adán, debido a que éste es también un «perseguidor» *avant la lettre* y a que la raíz de su desasosiego «toca el fondo de la angustia contemporánea»¹³. Cortázar parece encontrar en Adán un reflejo de esas preocupaciones suyas que sólo afloran diez años después en *Las armas secretas* (1959): «Adán es desde siempre el desarraigo de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo» (p. 24). En efecto, largos pasajes de *Adán Buenosayres* refieren los recuerdos felices de un protagonista desorientado que indaga en sus vivencias de infancia en busca de un mundo más puro y simple. En *Rayuela* el escritor Morelli se pregunta: «¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, *back to Adam, le bon sauvage* [...] hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno»¹⁴. Además, Horacio Oliveira es un personaje marcado por la obsesión nostálgica hacia el pasado de tal manera que su amigo Traveler le reprocha una vez: «Lo malo en vos es que cualquier problema lo retrotraés a la infancia» (p. 391).

Es fácil rastrear algunos aspectos técnicos comunes vinculados al tema del desarraigo. El empleo de la segunda persona singular en un monólogo interior atribuido a un «yo» es un recurso ampliamente utilizado por la novela del *boom*. Sin duda, influyó *La modificación* de Michel Butor, pero Cortázar podía encontrar ejemplos en su propia tradición, en Roberto Arlt o en Leopoldo Marechal. De esta manera, por ejemplo, comienza una serie de recuerdos del protagonista:

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

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

Contabas tus días y tus noches como por una serie de habitaciones blancas y negras (p. 371).

En *Rayuela* no abundan los recuerdos sobre la infancia. Sí se recogen, en cambio, monólogos en segunda persona con ideas acerca de la finalidad de la nostalgia en la creación literaria: «Del amor a la filología estás lúcido Horacio. La culpa la tiene Morelli que te obsesiona, su insensata tentativa

¹³ Julio Cortázar: «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres», VV.AA.: Claves..., p. 25. Todas las citas del artículo siguen esta edición. El trabajo fue publicado originalmente en *Realidad*, 14, marzo-abril 1949, pp. 232-238.

¹⁴ J. Cortázar: *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 537. Todas las citas de *Rayuela* seguirán a partir de aquí esta edición.

te hace entrever una vuelta al Paraíso, pobre preadamita de snack-bar, de edad de oro envuelta en celofán...» La funcionalidad del recurso en ambos autores expresa una actitud de desdoblamiento del yo que se liga al problema contemporáneo de la identidad. En el pasaje anteriormente citado de Marechal la introducción del «tú» se justificaba por la aparición ante el protagonista de un grupo de Adanes «muertos» en su niñez que entablan conversaciones con aquél. Por lo que respecta a *Rayuela*, los dobles en el proceso de escritura se han identificado en repetidas ocasiones como otros «yoes» de Horacio Oliveira, lo mismo que éste tiene rasgos del propio Cortázar.

Tanto *Rayuela* como *Adán Buenosayres* se constituyen en torno a la búsqueda de un Paraíso perdido, de modo que sus protagonistas deambulan por las calles de Buenos Aires o de París tanteando una salida para su desconcierto interno. Inmerso en su crisis existencial, Adán llega hasta el límite de plantearse su verdadera dimensión ética como artista y como intelectual. Al no encontrarse justificado en absoluto, se enfrenta con Dios y consigo mismo reconociendo la falta de sentido de su poesía si no se orienta fuera de ella, más allá del lenguaje. Delante del Cristo de la Mano Rota, Adán reza lleno de remordimiento: «Sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y el final de mi viaje» (p. 423). Cortázar, cuando comenta la escena, señala: «Muchas veces este alfarero de objetos bellos se reprochará su vocación demorada en lo estético. Qué entrañable ha de ser esta demora, esta búsqueda por las huellas peligrosas» (p. 28). En el año en que escribía Cortázar estas líneas, su literatura aún se hallaba en sus primeros balbuceos y no se había despegado del esteticismo del que tanto renegó después. No es arriesgado suponer entonces una cierta «participación» del reseñista en el sentir de Adán. Por el contrario, en *Rayuela* el rechazo hacia este anhelo de belleza adquiere ya una total rotundidad. Horacio Oliveira se reprocha continuamente la desconexión entre su mundo hecho de abstracciones y la visión directa y certera de la realidad que encuentra en la Maga. Es ella quien, sin dificultad, accede al Mandala que da sentido a la vida, lo mismo que algunos personajes de Marechal de alma sencilla poseen una mayor disponibilidad de comunicarse con Dios o de estar en contacto con la verdad. La vieja Cloto, por ejemplo, es digna de la admiración de Adán porque su arraigada fe llega más alto «que todas las filosofías del mundo» (pp. 124-125). Asimismo, Solveig Amundsen, la amada desdeñosa de Adán, se convierte, gracias a su ingenuidad, en mediadora ante el Absoluto y dadora de infinito.

La ausencia de la mujer y, por tanto, de la mediación, causa una grave situación de desamparo metafísico, al mismo tiempo que sirve a Horacio y a Adán para conocer sus limitaciones. Cuando desaparece la Maga, Hora-

cio explica a Ossip y se explica a sí mismo por qué ella no ha de volver nunca más junto a él:

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

La pérdida de la mujer como complemento ontológico es la piedra de toque de la crisis existencial. En *Adán Buenosayres*, la reflexión desengañada del protagonista viene acompañada de una noche penitencial a través de la cual es consciente de la realidad mortal del individuo en el velorio de Juan Robles, de la insuficiencia creadora del artista en la Glorieta de Ciro, de la precariedad del amor carnal en el prostíbulo de Doña Venus. El escritor Ricardo Piglia ha apuntado este sugestivo comentario:

Curiosamente varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo: en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la Novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual es y percibe sus secretos. Todo el universo se concentra en ese «museo» fantástico y filosófico¹⁵.

Otra cuestión de interés para Cortázar en *Adán Buenosayres* se vincula a la prosa de Marechal. Ésta se manifiesta como la «dimensión más importante del libro» (p. 25). «Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras [...]. Para alcanzar esta inmediatez Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas» (id.). Marechal introduce sin reparos el voseo en determinados lugares de la narración, así como otras peculiaridades morfosintácticas de la zona rioplatense que hasta entonces apenas habían figurado en textos cuya intención no fuera marcadamente costumbrista. Su obra recoge, también en el plano léxico, la pedantería extranjerizante de ciertos círculos burgueses porteños, el habla de los inmigrantes vascos, italianos o andaluces, las jergas de los arrabales, los giros coloquiales de determinados oficios populares, etc. En este sentido, se da aquí un distanciamiento de lo que Cortázar consideraba el lastre retórico de las letras argentinas. Recordemos que la búsqueda de un lenguaje literario propio, que se aproxime al coloquial argentino sin transcribirlo, constituye una constante en progresión desde *Bestiario*. Por las fechas en que sale el artículo sobre *Adán Buenosayres*, unos amigos de Cortázar intentaron publicar en Losada una novela corta que sin embargo no salió a la luz debido a las *malas palabras* que contenía¹⁶. Se comprende entonces que Cortázar, al referirse al «escándalo» de las obscenidades de *Adán Buenosayres*, atacara a aquellos que «se escandalizan ante una

¹⁵ Ricardo Piglia: «Notas sobre Macedonio en un Diario», Prisión Perpetua, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 95. Piglia sugiere que ello se debe a la tradición del desengaño amoroso del tango.

¹⁶ Cfr. Luis Harss: «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, p. 264. La novela es, probablemente, El examen.