

34 Criação & Crítica

UN ACONTECIMIENTO EXTRAORDINARIO

CORTÁZAR: UNA LECTURA DE RAYUELA DESDE LA RESEÑA “LEOPOLDO MARECHAL: ADÁN BUENOSAYRES”

Ana Claudia Ferreira Martins de Souza¹

RESUMEN: El presente artículo consiste en una lectura de la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar desde su reseña “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres” (1949). Teniendo en vista la tendencia de los escritores-críticos en reconocerse en sus pares, en *Rayuela* se pone en evidencia cómo Cortázar había leído el *Adán Buenosayres* (1948), lo que buscamos investigar, señalando los puntos en común entre las dos obras, atendiendo los aspectos que elogia, y las fallas y equívocos que apunta en la novela de Marechal y no comete en *Rayuela*. Los aspectos considerados son: rescate de la “diversa desmesura”, del carácter autobiográfico y de la angustia, la crítica de la unidad según principios exteriores a ‘la novela’, la estructura, divergente concepción del amor, y los fuentes literarios movilizados en las dos novelas, concentrando la investigación en el dialogo de sendos autores con la tradición del bucolismo occidental, sobre todo la herencia ítalo-ibérica que es la más enfatizada por Cortázar en la reseña.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar; *Rayuela*; Leopoldo Marechal; Adán Buenosayres; Novela argentina; Literatura y crítica.

AN EXTRAORDINARY OCCURRENCE

CORTÁZAR: A READING OF RAYUELA STARTING AT THE REVIEW “LEOPOLDO MARECHAL: ADÁN BUENOSAYRES”

ABSTRACT: This article suggests a reading of the novel *Rayuela* (1963) by Julio Cortázar, starting at his review “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres” (1949). Taking into account the critic-writers’ tendency to recognize themselves in their peers, *Rayuela* shows how Cortázar had read *Adán Buenosayres* (1948). The aim of this paper is to detach those evidences, raising the common points between the novels, addressing the aspects that Cortázar praises, and the mistakes and misunderstandings that he sees in Marechal's novel and does not commits in *Rayuela*. The aspects: the rescue of the ‘diverse excess’, the autobiographical character and the anguish, the critique of unity according to external principles to ‘the novel’, the structure, divergent conception of love, and the literary works mobilized by the writers, concentrating the research on the dialogue with the bucolic tradition, especially the Italo-Iberian, the most emphasized by Cortázar in the review.

¹ Bacharela y licencianda en letras (portugués y español) por la Universidade de São Paulo. Publicó artículos sobre obras de Manuel Bandeira (2017), Haroldo de Campos (2020), João Cabral de Melo Neto y Graciliano Ramos (2020), Jacó Guinsburg (2019), André Gide (2021) y Adolfo Bioy Casares (2022). Es autora de los libros *Amadora* (2001) y *Carne Crua* (2004), y de las obras de teatro *As Priscillas de Elvis* (1996), *Dueto do Ciúme* (1998), entre otras. El presente artículo fue originalmente elaborado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, como examen de Literatura Argentina II (Cátedra: Sylvania Saítta; Práctico: Elena Donato), gracias a la Bolsa Aliança Acadêmica Latino-Americana UBA-UNAM-USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8941-8873>. (ana.ferr@hotmail.com)

34 Criação & Crítica

KEYWORDS: Julio Cortázar; Rayuela; Leopoldo Marechal; Adán Buenosayres; Argentine novel; Literature and criticism.

Para el lector que conoce a James Joyce, ya en las primeras páginas de la novela *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, los ecos de *Ulises* son perceptibles en la retórica, en la mezcla de estilos y en alusiones y analogías a los personajes de la *Odisea* de Homero, lo que fue excusa a la poca atención de la crítica a este libro, y aun un argumento del rechazo de algunos. Según Noé Jitrik (1955), “Marechal se dejó confundir y tomó sin adaptación lo que Joyce le ofrecía. De ahí esas imitaciones que irritaron a González Lanuza”². Luego Jorge Lafforgue (1998) se refiere al parecer de Lanuza como “resentida y grotesca reseña” y afirma que hoy “resulta difícil imaginar el ominoso silencio o el agravio tilingo de aquellos años”; su artículo sobre la novela de Marechal parece pronto referir la “adaptación” del modelo ofrecido por Joyce: “Sin Buenos Aires el canto de Marechal no hubiese sido —o, al menos, no hubiese sido el que fue”. En este sentido, Beatriz Sarlo (2002) en el artículo “La novela esperada”, al tratar la influencia de las vanguardias europeas en *Rayuela*, destaca a Adán Buenosayres como su raíz argentina, y señala la reseña que Cortázar había escrito en 1949 como “la única nota crítica comprensiva sobre Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal”, y considera evidentes los parentescos de *Rayuela* con “esta obra gigantesca, donde hay un poco de todo, desde la *Vita Nuova* hasta la parodia de las vanguardias de 1920 de las que había formado parte Borges”. Por otra parte, en el artículo “Una literatura de pasaje”, Sarlo comenta una anécdota de Cortázar con Martínez Estrada: lo que aquel atribuye a la explicación de este, es “en realidad, una definición del tópico más notorio de su propia obra”. En el texto escrito en 1980, “Cortázar recuerda un comentario sobre el espacio visible y los espacios virtuales. *Rayuela* y 62 exponen, justamente, ese problema” (SARLO, 2007, 240). Y el comentario de Sarlo plantea justamente una posible tendencia de Cortázar a verse a sí mismo en sus pares, lo que sería, quizá, un rasgo de la crítica de escritores-lectores, como Borges, Piglia o Saer. A ver qué va a reconocer de suyo en Leopoldo Marechal, y vamos a la reseña.

Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres

La reseña de Julio Cortázar sobre la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal fue publicada en la revista *Realidad*, nº 14, y empieza con un elogio a la obra y un lamento por la recepción.

² En el artículo “Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal” (*Contorno*, nº 5-6. 1955), Noé Jitrik se refiere a la reseña de Eduardo González Lanuza publicada en el número 169 de *Sur*, en noviembre de 1948.

34 Criação & Crítica

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su desmesura un signo merecedor de atención y expectativa. Las notas que siguen – atentas sobre todo al libro como tal, y no a sus concomitancias históricas que tanto han irritado o divertido a las coterias locales – buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión, verificar sus capas geológicas a veces artificiosas y proponer las que parecen verdaderas y sostenibles.

Para Cortázar, la novela de Marechal es “un acontecimiento extraordinario” no percibido por lectores y tanto ignorado como execrado por la crítica; “un acontecimiento extraordinario” con el que brinda y bebe solo, tal vez mirando una novela. Es cierto que cuando escribió la reseña, Rayuela estaba lejos de ser una obra publicada, tampoco estaba en su mente, pero sí podemos afirmar que cuando escribe Rayuela se pone en evidencia cómo había leído el Adán Buenosayres, lo que buscamos investigar señalando los puntos en común entre las dos obras, atendiendo los aspectos que elogia, y las fallas y equívocos que apunta en la novela de Marechal (y no comete en Rayuela).

La diversa desmesura

Comenta Cortázar que la “diversa desmesura” de Adán Buenosayres es un “signo merecedor de atención y expectativa”, observación que sería pertinente a la extensa Rayuela, que a su vez puede duplicarse ya que se nos ofrecen dos posibilidades de lectura: la convencional, a partir del primer capítulo y la establecida por el “Tablero de Instrucciones”, que empieza en el capítulo 73, cuando el narrador pregunta: “¿no será otra vez literatura?”. Es como quiera el lector.

Según promete el título, Rayuela se construye a partir del juego de niños que termina en el cielo, como la Divina Comedia de Dante Alighieri, pero en el cielo de la rayuela. Vale decir que la Comedia es una declarada matriz de Leopoldo Marechal, así como la anterior Vida Nueva de Dante, ampliamente evocada en el “Cuaderno” del protagonista. En la composición de la novela de Julio Cortázar, entre las muchas matrices, las dos obras dantescas son significativas: en la organización de la heterogeneidad de la materia y de los géneros, en la disposición de los espacios, relaciones entre personajes, máscaras, desdoblamientos, en fin, ambas hacen ecos en la búsqueda del protagonista, sea por similitud o por contraste. En la “diversa desmesura” de Rayuela, Cortázar moviliza una larga lista de autores canónicos y olvidados, una verdadera biblioteca, sin contar la discoteca y la galería. Un museo sin fin se nos ofrece a lo largo de la novela. En virtud de tan larga materia y tan infinitas posibilidades de lectura, nos detenemos en el cotejo con Adán Buenosayres desde la reseña que transcribimos integralmente, concentrando la investigación en la manera que Marechal y Cortázar aprovechan la tradición occidental en sus intentos de una

34 Criação & Crítica

literatura con el color local, una novela argentina. En particular, nos concentraremos en las referencias y rasgos del bucolismo en sendos autores, que es lo más enfatizado por Cortázar en la reseña, especialmente la herencia ítalo-ibérica.

Un arco de fiesta florentina

Por cierto que algo de cataclismo signa el entero decurso de Adán Buenosayres; pocas veces se ha visto un libro menos coherente, y la cura en salud que adelanta sagaz el prólogo no basta para anular su contradicción más honda: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. Se tiene constantemente la impresión de que el autor, apoyando un compás en la página en blanco, lo hace girar de manera tan desacompasada que el resultado es un reno rupestre, un dibujo de paranoico, una guarda griega, un arco de fiesta florentina del 'cinquecento', o un ocho de tango canyengue. Y que Marechal se ha quedado mirando eso que también era suyo - tan suyo como el compás, la rosa en la balanza y la regla áurea - y que contempla su obra con una satisfecha tristeza algo malvada (muy preferible a una triste satisfacción algo mediocre).

La relación entre el hombre y el mundo natural que da forma al bucolismo señalado por Cortázar, la encontramos en las églogas de Teócrito y de Virgilio, intersectando los modos narrativo, lírico y dramático para dar voz al amor. Hacia fines del siglo XIII, la vemos en Vida Nueva de Dante Alighieri; en el XIV la égloga latina es rescatada por Boccaccio y por Petrarca; en el siglo XVI es retomada por Jacopo Sannazaro en la Arcadia; luego estructura, figuración y hasta personajes y objetos son aprovechados por Cervantes en Galatea, por Fernão Álvares do Oriente en Lusitania transformada, asimismo en las novelas pastoriles Los siete libros de La Diana de Jorge de Montemayor y en las continuaciones de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo, combinando amor profano y amor divino. La ambigüedad del género es tal que el significado resulta siempre complejo: "no es uno u otro, sino que uno y otro". Poblado por personajes pastores poetas, agricultores, pescadores, el texto bucólico, por una parte, es un texto abierto que cuenta con la participación activa del lector y prevé diversificadas lecturas; por otra, es un texto cerrado en el sentido de figuración: ambiente, estatuto de los personajes, trabajos y rituales propios (MARNOTO, 1996, p. 19-21).

No son pocas las comparaciones de Adán Buenosayres con la Vita Nuova de Dante; Washington Benavidez lo compara con el "Cuaderno de Tapas Azules" (capítulos VI y VII de la novela); Donald L. Shaw acerca la figura de Solveig Amundsen a la de Beatrice di Polco Portinari, y para Adolfo Prieto, "de los nombres invocados (Aristóteles, Dante, Arcipreste de Hita, Gracián, Joyce), es fácil descartar el de Dante": "el influjo es tan grande como 'definitorio' y se lo ejerce, "no como autor de la

34 Criação & Crítica

Commedia, sino como integrante y jefe de los ‘Fedeli d'Amore’”, lo que es declarado por el mismo Leopoldo Marechal respecto al proceso de transformación de Adán: “Esa transmutación se describe en el Cuaderno de Tapas Azules, cuya filiación ha de buscarse, precisamente, en la Vita Nuova del maestro florentino” (BALLESTERO, 1990, p. 295-297).

La figura del “amigo” figura en las églogas de Virgilio, en la Vida Nueva de Dante, asimismo en la Arcadia de Sannazaro; en La Diana de Montemayor, los fidelis se vuelven peregrinos del amor o “confederados amadores”, un grupo de pastores poetas que buscan “el remedio” para sus males de amor. Esto para decir que a los amigos, los enfatiza Cortázar en la reseña en cuanto a la importancia en la trama de la novela de Marechal, como en Rayuela son los amigos del Club de la Serpiente. Los “amigos rivales” de las novelas pastoriles también aparecen en Rayuela: en París el amigo-rival de Oliveira es Gregorovius Ossip, y en Buenos Aires es Traveler, antiguo amigo de estudios. Asimismo, el acercamiento de las dos novelas argentinas con las novelas pastoriles es posible hasta en el jazz que dinamiza las reuniones de los amigos en Rayuela, y si consideramos que los ensayos de ese jazz empiezan en las calles de Adán Buenosayres (MARECHAL, 2015, p. 175), no es insensato el correlato de la transmisión de instrumentos musicales para cantar a la amada, a manera de Fernão Álvares do Oriente en Lusitania transformada: el pastor poeta Felicio saca de un rama de árbol la flauta de Pan dejada por el poeta Sireno de la Arcadia de Sannazaro.

En la calidoscópica novela de Cortázar, aunque las critique reiteradamente en la reseña, abundan figuras y convenciones del bucolismo occidental. Por ejemplo, a la ya mencionada Vida Nueva de Dante, Rayuela se acerca en la estructura fragmentaria, en la multiplicidad de géneros y estilos, en la recurrencia de visiones y sueños; hasta en las reflexiones sobre el lenguaje y los análisis y comentarios sobre obras literarias o musicales parecen intensificar, ampliar, desdoblar las explicaciones y análisis filológicas que hace Dante de sus poemas y canciones integrantes de la obra. En cambio, la figura femenina en la Rayuela, aunque igualmente se desdoble en variadas mujeres o se enmascaren, nada traen de la beatitud de la Beatriz de Dante; al revés, la Maga, la gran musa del protagonista, en casi todo difiere. No obstante, los sueños y visiones de la amada, sí remiten a los de Dante con Beatriz. De igual modo, la figura de Morelli es posiblemente asociable a la de Virgilio en la Comedia. Pero el cristianismo dantesco de Adán Buenosayres no tiene espacio en Rayuela, donde prevalece la espiritualidad oriental, teorías periféricas, filosofías raras e impera las supersticiones, sobre todo las personales, individuales, que los propios personajes se crean y creen, en particular la Maga y Oliveira.³ El capítulo 81 consiste

³A la Maga le ocurre quedarse “mirando aplicadamente el suelo hasta encontrar un pedazo de género rojo. Si no lo encuentra” cree que “algo horrible le va a ocurrir”. Oliveira también es dado a obedecer a “esas señales”: le “toca encontrar trapo rojo”, y peor, cuando se le cae algo al suelo tiene que levantarlo,

34 Criação & Crítica

en una cita de José Lezama Lima que ofrece una clave para ese aspecto: “Analizo una vez más esta conclusión, de raíz pascaliana: la verdadera creencia está entre la superstición y el libertinaje.” (CORTÁZAR, 2008, p. 371).

De los “resultados” del ‘compaso’ de Marechal ilustrados por Cortázar en la reseña sobresale “un dibujo de paranoico”. Aunque refiera al esquema general de la novela, y que Cortázar logre resultados armoniosos en la concepción de Rayuela, el resultado de Marechal es literal y perfectamente atribuible a los muchos dibujos del protagonista de Rayuela. Ejemplo: los que hace con brasa de cigarrillo en la oscuridad de su pieza en Buenos Aires; después, totalmente paranoico, los hilos de colores tendidos son una auténtica instalación y a la vez parecen rescatar la cultura de los Incas, como se verá adelante. De modo que, a la “guarda griega”, al “arco de fiesta florentina del ‘cinquecento’” y al “ocho de tango canyengue” en la novela de Marechal, o sea, a la tradición y a “lo suyo”, Cortázar suma la tradición de lo que sería factualmente “lo suyo” en cuanto americano, es decir agarra el hilo de un origen indígena, asimismo de los africanos, arábigos, judíos, chinos, y todo eso se mezcla y se hunde y se vuelve juego en Rayuela. Así, entre ecos silvestres, la acción en las novelas de los dos argentinos transcurre en la ciudad.

La ciudad

Buenos Aires es para Marechal tal cual es Dublin para Joyce, o Berlín para Döblin, o sea, el alma de la novela es la ciudad, donde se dan las peripecias del héroe argentino, y su representación es fundamental para el desarrollo de la trama. Adán Buenosayres empieza con una “mirada gorrionesca” sobre la ciudad, desde arriba, la exalta como “La Gran Capital del Sur”, pero contrariamente a lo que se espera, la descripción no resulta cosmopolita como la de Roberto Arlt, sino que la ciudad es reducida a puerto y campo, donde una “mazorca de hombres” gesticula y grita disputando “la posesión del día y de la tierra” y luego refiere el clásico matadero donde ocurre “una hecatombe a la voracidad del mundo”. La mirada baja un poco, sobrevolando las calles Avellaneda, Belgrano, Rivadavia, Sarmiento y la narrativa se detiene en sonidos que sugieren dinero en movimiento: entonces Buenos Aires es “ciudad tonante”, una ciudad del imaginario peronista de los años cuarenta, una ciudad “en marcha” (SAITTA, 2004 p. 141). La mirada baja y la acción se concentra en el barrio de Villa Crespo, lleno de “númenes”, “gárgolas” y “demonios infantiles” con banderas de clubes de fútbol (MARECHAL, 2015, p.97-100), un barrio que, en palabras de Sylvia Saitta, “lejos de ser el arrabal malevo, lejos de ser el reservorio de un pasado criollo, es el lugar de la mezcla racial, de la mezcla lingüística, de la mezcla

si no lo hace “va a ocurrir una desgracia” a alguien a quien ama y “cuyo nombre empieza con la inicial del objeto caído”, admite él, y nos cuenta la búsqueda del terrón de azúcar en el restaurant de la rue Scribe (CORTÁZAR, 2008, p. 19).

34 Criação & Crítica

cultural [...] en su perímetro se concentran todas las nacionalidades, todas las religiones, todas las culturas, todas las lenguas” (SAITTA, 2004 p. 141). En el “Libro segundo”, llega Adán ¿a? la calle y distinguimos a dos Buenos Aires: la realista con sus personajes y movimientos habituales, y la invisible donde se desarrolla la epopeya del héroe, y llegamos a la contradicción más honda en términos de Cortázar: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. En el “Libro tercero” la acción baja hacia Saavedra, “la región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo”, el lugar en que “asoma ya su rostro la pampa inmensa”.

En la Rayuela de Julio Cortázar, la acción se desarrolla parte en París, parte en Buenos Aires. Los dos comienzos ofrecidos por el autor son ambientados en París. En el capítulo 1, Olivera busca a la Maga en el parque, en las calles, y en sus recuerdos la ciudad es como un tablero donde los enamorados juegan con la casualidad: “¿Encontraría a la Maga?”. En la búsqueda, mientras camina, Olivera recuerda un encuentro entre arcos, puentes, río; por sí solo, el parque da a la escena una atmósfera un tanto bucólica que se intensifica con la rosa amarilla en su mano y las velas verdes en las de la Maga. Si el lector sigue el tablero de dirección, la novela empieza en el capítulo 73. París está en llamas: “Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette” (CORTÁZAR, 2008, p. 357). Aunque arda un “fuego inventado”, entre reflexiones sobre un pasaje de Morelli y alabanzas a la invención, concluye: “Así es cómo París nos destruye despacio, deliciosamente, triturándonos entre flores viejas y manteles de papel con manchas de vino, con su fuego sin color que corre al anochecer saliendo de los portales carcomidos” (CORTÁZAR, 2008, p.359). A continuación, los enamorados salen “a andar por un París fabuloso”.

Entre los motivos bucólicos que componen la París de Rayuela, vemos las orillas del río Sena, las fuentes, los jardines, los peces del Quai de la Mégisserie, entre otros selectos espacios que llevan nombres arcádicos, como la rue Dauphine o el boulevard Raspail y Montparnasse. En la elección, se puede decir que Cortázar no deja de seguir la convención de trasplantar espacios geográficos, como hicieron Virgilio, Dante, Sannazaro y luego los vecinos peninsulares ibéricos en las novelas pastoriles. Además, se percibe una perfecta intimidad de los personajes de Rayuela con las arcadias, como en el caso del Monte Parnaso cariñosamente abreviado Montparno, donde Oliveira y Ettiene van a tomar un vinito después de la visita a Morelli en el hospital. (CORTÁZAR, 2008, p. 40). Por otra parte, hay la ciudad helada, lluvia, y “París es un gran amor a ciegas”, define la Maga – “todos estamos perdidamente enamorados, pero hay algo verde, una especie de musgo” (p. 132). Tanto en el centro como en el barrio latino de París, hay tipos como los clochards y las videntes, y en el camino rumbo al Club de la Serpiente, Oliveira y la Maga fuman sentados en la basura. En contraste, se detienen “en las placitas confidenciales para besarse en los bancos

34 Criação & Crítica

o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo” (p. 130). Entre otras analogías, “París es una enorme metáfora” (p. 130); “es un mandala”, “un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse” (p. 391).

En París “todo le era Buenos Aires y viceversa” (CORTÁZAR, 2008, p. 27), y al volver a Argentina, Oliveira nada dice de París, sólo referida como “aquello”; a la vez, no puede “reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires” y se queda “mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa”, comentan Talita y Traveler. Desde las andanzas de los tres por la ciudad, Talita acaba por entender que “a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest” (p.220 -221). Cabe una mención a la mirada de Talita desde el puente improvisado, que remite a la primorosa “mirada gorrionesca” de Marechal, pero, al revés, Cortázar lo describe poco.

Es curioso que el París y la Buenos Aires de Rayuela tengan en común justamente las rayuelas y sus cielos, y en las dos ciudades, Cortázar nos ofrece listas de cafés donde Oliveira se refugia, lee un libro más, se acuerda de los sueños y le son como unos “cielitos”. En Buenos Aires, la alegoría se configura en el circo y luego en el loquero, donde Oliveira se encuentra con la rayuela y ve a la Maga en Talita. Respecto a los contrarios en Rayuela, vale el dicto sobre Adán Buenosayres en la reseña:

Bajo el imperio de estos contrarios se imbrican y alternan las instancias, los planos, las intenciones, las perversiones y los sueños de esta novela; materias tan próximas al hombre - Marechal o cualquiera - que su lluvia de setecientos espejos ha aterrado a muchos de los que sólo aceptan espejo cuando tienen compuesto el rostro y atildada la ropa, o se escandalizan ante una 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.

Un poco de orden

Dispuesto a “poner un poco de orden en tanta confusión primera”, Cortázar recomienza la reseña aclarando que la obra de Marechal “consiste en una autobiografía” e incluye al lector en la reordenación que tanto refiere a la anticipada confusión de la novela de Marechal como la suya en presentarla.

Veamos de poner un poco de orden en tanta confusión primera. Adán Buenosayres consiste en una autobiografía, mucho más recatada que las corrientes en el género (aunque no más narcisista), cuyas proyecciones envuelven a la generación martinfierrista y la caracterizan a través de personajes que alcanzan en el libro igual importancia que la del protagonista. Este propósito general se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros

34 Criação & Crítica

constituyen novela y los dos restantes ampliación, apéndice, notas y glosario. En el prólogo se dice exactamente lo contrario, o sea que los primeros libros valen ante todo como introducción a los dos finales –“El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”-.

En el recomienzo, Cortázar presenta objetivamente la novela de Leopoldo Marechal, la califica superior a las del género, refiere la generación martinfierrista, y si por una parte desprecia el género autobiografía, por otra el grupo de amigos la salva del narcisismo y la acerca al bucolismo en general, agregamos. Lo mismo podría decirse de los del “Club de la Serpiente” en la Rayuela, aunque haya elementos autobiográficos que se dispersan entre Oliveira y Morelli. Cabe observar que, en la novela de Marechal, Adán y los amigos se reúnen en Villa Crespo, un barrio de Buenos Aires que concentra inmigrantes de todas partes; en Rayuela, el argentino es un extranjero en París y sus amigos son de distintos orígenes, incluso dudosos como el caso de Gregorivorius Ossip, que tiene muchas vivencias, tres madres y se dice que sería hijo de Santos Dumont. De cualquier modo, si planteamos la hipótesis de que esta reseña de Cortázar de 1949 es como una semilla de la novela que Cortázar publicaría en 1963, la intención de “poner un poco de orden” se ve perturbada en Rayuela, no sólo en la estructura de la narrativa como en la relación de Oliveira con la confusa Maga. Y cuando “el desorden triunfaba” en el Club de la Serpiente piensa Oliveira en el orden de los dioses y de los poetas (CORTÁZAR, 2008, p.76), y, por fin va a ordenar las notas de Morelli, es decir, como pensó el autor Cortázar con ojos de crítico sobre la novela de Leopoldo Marechal.

Capítulos prescindibles

En el prólogo de Adán Buenosayres sabemos que el protagonista y su amada ya están muertos, y rescatando a la tradición cervantina del manuscrito encontrado, el protagonista Adán confía dos libros al amigo que va a ser el narrador, justamente los capítulos que para Cortázar serían apendiculares: “El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, que consisten respectivamente en un diario o biografía filosófico-amorosa de Adán y un descenso a los infiernos en Saavedra, y que son los dos finales que Marechal ofrece al lector.

Pero una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes finales. Los libros VI y VII podrían desglosarse de Adán Buenosayres con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de addenda y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero.

34 Criação & Crítica

Al tratar la disposición y de la distinción de los siete libros que componen Adán Buenosayres, Cortázar defiende que lo que sería “novela” se desarrolla en los cinco primeros libros, siendo los dos finales “amplificación, apéndice, notas y glosario”, distinción que se opone a la del prólogo de Marechal y que va a ser resuelta en la estructura de su futura Rayuela creando los “capítulos prescindibles” - que justamente explican, completan, ejan y amplían los capítulos imprescindibles, que serían la novela propiamente dicha. O sea, los libros VI y VII de la novela de Marechal que “podrían desglosarse de Adán Buenosayres” en la Rayuela serían las notas de Morelli sobre temas variados, desde reflexiones sobre las formas exteriores de la novela a notas de periódicos, artículos científicos, citas, poemas, letras de canciones, noticias policiales, anuncios publicitarios, etc. Sobre las notas de Morelli, comenta Beatriz Sarlo: “Con las citas, Cortázar proporciona un manual de lectura. Ellas se ofrecen como contrastes o como ejemplos de una biblioteca imaginaria, de modo que el lector sabe, todo el tiempo, dentro de qué líneas estáticas la novela se escribe” (SARLO, 2002). Como Marechal, Cortázar sigue en Rayuela el manuscrito encontrado cervantino: Morelli confía la ordenación de su escritura a Oliveira y sus amigos. Con respecto a las notas de Morelli, agrega Sarlo que “en efecto, las citas y fragmentos dan muchas claves de las ideas con las cuales Cortázar dialogó en la composición de su obra.”

El capítulo 154 se presta a organizar la escritura de Morelli vinculando lo que sería la novela misma y las notas en hojas sueltas: “Morelli echaba una ojeada a una de las páginas y la intercalaba en los cuadernillos sujetos con clips”, procedimiento que resolvería la confusión de Leopoldo Marechal, y que Cortázar realiza en Rayuela, es decir, “el clip” va a atar los capítulos de “la novela” a los “capítulos prescindibles”, y el orden lo tenemos en el “tablero de dirección”. Eso para ‘la versión’ que “se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo”. La novela “que se deja leer en la forma corriente”, termina en el capítulo 56.

Es curioso que los capítulos que componen la novela están en el tablero, pero en el final, aparece el 131, luego el 58 y se repite el 131. No por azar el 55 queda fuera del tablero de dirección, y por supuesto se dirige solamente a los que opten por una lectura en la forma corriente (que se parecen a lo que Morelli designa lector-hembra), que “prescindirá sin remordimientos de lo que sigue” y la novela termina en el 56. Para el lector que sigue el tablero, no va a leer el 55, pero equivale al 133, con inclusión de trechos de aquél: en la intimidad de la pieza, Talita cuenta a Traveler que Oliveira vio a la Maga en ella. Y volvamos al tablero con 155 números, en cuyo centro estaría el 150. Pero si el 131 se repite como un péndulo en el final, hay que descontarlo y volver dos casillas (¿un vacuo-vacuna-vacaciones?) y caemos en el dicho capítulo 154, cuando, en el hospital, Morelli entrega sus papeles y su llave (¿La tan buscada por Oliveira?). Así, entre claves y llaves, si volvemos a la reseña de Cortázar, en las notas

34 Criação & Crítica

de Morelli sujetas clips está resuelto lo que sería confusión en Marechal, manteniendo lo desglosable, pero lúdicamente vinculado a la novela, de modo que “con sensible beneficio para la arquitectura de la obra” consigue “librarse por fin y del todo de su fichero” con el color y el calor “de la novela propiamente dicha”.

El desajuste

Para Cortázar, más que las “concomitancias históricas” o las “alegorías”, lo que da el tono del libro de Marechal es “el desajuste de que nace la angustia de Adán Buenosayres”, y al discurrir sobre este personaje, parece no sólo esbozar, sino explicar anticipadamente a su protagonista Horacio Oliveira y la obstinada búsqueda por “la unidad”, “eso que llaman de cielo” y que sería la perfección. En palabras de la reseña:

Tras el esquema del libro, su armazón interna. Una gran angustia signa el andar de Adán Buenosayres, y su desconuelo amoroso es proyección del otro desconuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos. Arraigado a fondo en esta Buenos Aires, después de su Maipú de infancia y su Europa de hombre joven, Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo. Está en una realidad dada, pero no se ajusta a ella más que por el lado de fuera, y aun así se resiste a los órdenes que inciden por la vía del cariño y las debilidades. Su angustia, que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza -en todos los planos mentales, morales y del sentimiento- al argentino, y sobre todo al porteño azotado de vientos inconciliables. La generación martinfierrista traduce sus varios desajustes en el duro esfuerzo que es su obra; más que combatirlos, los asume y los completa. ¿Por qué combatirlos si de ellos nacen la fuerza y el impulso para un Borges, un Güiraldes, un Mallea?

En el cotejo con Adán Buenosayres, es válido subrayar “las señales” que las calles dan al héroe; en cambio, en la novela de Cortázar el protagonista busca “llaves” en la ciudad: “Adivina que, en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave, la busca como un loco” (CORTÁZAR, 2008, p. 132). No es una exageración decir que el desajuste de Adán parece llevado a las últimas consecuencias en Horacio Oliveira, abarcando todas las esferas de su vida: el comportamiento inadecuado a la edad, la condición de extranjero en la Ciudad Luz, en su papel de escritor que no escribe, en el contramodelo de amor con la Maga. Y el desajuste que viene de los orígenes es perceptible en los recuerdos, cuando habla de la infancia, de los “honradísimos tíos”, “dos argentinos perfectos como se entendía en 1915, época cenital de sus vidas entre agropecuarias y oficinescas”. (CORTÁZAR, 2008, p. 90). Desajuste que también se percibe cuando recibe una carta de su

34 Criação & Crítica

hermano, “rotundo abogado rosarino”: “La carta era una verdadera delicia y ya la había fijado con scotch tape en la pared para que la saborearan sus amigos” (CORTÁZAR, 2008, p. 26).

En uno de los muchos monólogos, Oliveira se define “argentino compadrón, desembarcando con la suficiencia de una cultura de tres por cinco, entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable” (CORTÁZAR, 2008, p. 391). Al componer su autorretrato aparece “un argentino afrancesado (horror horror), ya fuera de la moda adolescente, del cool, ¿con en las manos anacrónicamente Etesvous fous? de René Crevel”. El autorretrato prosopográfico medio gongorino reúne pedazos de surrealistas: “con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las Ionisations de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso (pero parece que yo soy un Mondrian, me lo han dicho)” (p. 90). En el desarrollo de la novela, al revés de Dante y del héroe Adán, Oliveira sólo va a descender, o a bajar (verbos que Morelli analiza). Gregorivorius da a entender que el amor por la Maga lo cambió: “Cuando conocí a Horacio lo clasifiqué de intelectual aficionado, es decir intelectual sin rigor. Ustedes son un poco así, por allá, ¿no?” (p. 131). Además, Pola va a llamarle “monstruo americano” (p. 346), y en Buenos Aires el propio Oliveira se designa un mono en la paranoica rivalidad con el amigo Traveler: “un mono no podía contarle nada a un hombre” (p. 305). Aunque en su trayectoria Oliveira va acumulando problemas de orden psicológico – obsesivo compulsivo, ansioso, depresivo, pánico, paranoico -, en alguna medida le sirven las palabras de Cortázar respecto al héroe Adán Buenosayres: “una gran angustia signa el andar de [Horacio Oliveira] y su desconsuelo amoroso es proyección del otro desconsuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos”. Al igual que Adán, Oliveira no se ajusta a la realidad, pero a la angustia se la pesca: “esta vez te pesqué, angustia, te sentí previa a cualquier organización mental, al primer juicio de negación. Como un color gris que fuera un dolor y fuera el estómago”, y luego la náusea, como la de Adán delante del Cristo de la Mano Rota – “Náusea, sensación insoportable de coacción. Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano” (CORTÁZAR, 2008, p. 349).

En defensa de la novela de Marechal, Cortázar lamenta la recepción y los críticos que la execraron, sobre todo en las comparaciones al Ulises de Joyce, ignoradas en la reseña, siendo las reflexiones filosóficas de los amigos el único acercamiento (bien sucedido) a la novela del irlandés junto a Thomas Mann, que a propósito mucho bebió en las fuentes del bucolismo. Pero nos interesa aquí justamente un pasaje de Rayuela en que Oliveira se ve como un “Hodioso Hodiseo”, con la hache de su griego Horacio. Irónicamente, en Buenos Aires, Gekrepten hace la Penélope informando sus “derrotas ultramarinas” en la casa de los Traveler “y entre tanto tejía y destejía el mismo pulóver violeta esperando a su Odiseo y trabajando en una tienda de la calle Maipú”. Oliveira se reconoce un cínico, un idiota contradictorio,

34 Criação & Crítica

pero en cuanto a la necesidad de encontrar trabajo, si en el circo no lo contratase el Director, “habrá que pensar seriamente en disfrazarse de marinero y venderles cortes de gabardina a las señoras”, y concluye “Oh pelotudo.” (CORTÁZAR, 2008, p. 365-367). En cuanto al apellido Oliveira, se lo aclara la pianista Berthe Trépat: “- Oliveira... Des olives, el Mediterráneo... Yo también soy del Sur, somos pánicos, joven, somos pánicos los dos”. Antes, pregunta qué buscaba en París, y pronto lo presiente y ataja: “- La belleza, la exaltación, la rama de oro” (p. 114). La misma línea de percepción tiene la Maga cuando dice que el desajuste de Oliveira se debe a la época y que mejor estaría en tiempos pasados, inmediatamente ubicados por Gregorivorius en la Arcadia: “Él tendría que haber nacido en esa época de que habla madame Léonie cuando está un poco bebida. Un tiempo en que nadie estaba intranquilo, los tranvías eran a caballo y las guerras ocurrían en el campo. No había remedios contra el insomnio” (p. 67-68).

En resumen, durante el desarrollo de la trama, de intelectual aficionado Oliveira pasa a ser un bruto, y después de la muerte del niño Rocamadour y del regreso a Buenos Aires, el bruto se vuelve loco. Y si por una parte, el médico Ovejero sugiere que se vuelva monje, por otra, para Oliveira mejor sería que deje “tranquila la almohada” y le cambie la cabeza (p. 344). De esa manera, el personaje parece descomponerse según las convenciones de la sátira gongorina y gregoriana que empiezan la composición de retratos prosopográficos por la cabeza. En fin, como se pudo notar, “el desajuste que angustia” al héroe de Leopoldo Marechal y que “da el tono del libro”, de acuerdo con Cortázar, va a acometer al protagonista de Rayuela, hasta la locura y pese a las diferencias, se la da el tono.

El ajuste final sólo puede sobrevenir cuando lo válido nuestro - imprevisible salvo para los eufóricos folkloristas, que no han hecho nada importante aquí - se imponga desde adentro, como en lo mejor de Don Segundo, la poesía de Ricardo Molinari, el cateo de Historia de una Pasión Argentina. Por eso el desajuste que angustia a Adán Buenosayres da el tono del libro, y vale biográficamente más que la galería parcial, arbitraria o “genre nature” que puebla el infierno concebido por el astrólogo Schultze.

Por oposición a la novela de Marechal, en la de Cortázar el cristianismo no triunfa. Hay una amenaza de santa madre cristiana en la Maga con su hijo de padre desaparecido, pero Rocamadour luego se enferma y muere, o sea, no pasa de un cristo niño, acaba en presepio. Además, a la Maga, aunque enamorado, Oliveira no la ve como ninguna pura dama, como la Beatriz de Dante o la Solverig de Marechal, pero sí en el desdoblamiento de la figura femenina, sobre todo de la Maga en Talita, msimilar al que hace Dante con Beatriz y Giovanna. Por otra parte, en la rivalidad con Pola, la Maga asume la hechicera presupuesta en su nombre en el pasaje de la muñeca de cera verde con los alfileres, lo que confirma la herencia de los

34 Criação & Crítica

paganismos en el imaginario latinoamericano. Aún, la proyección en Talita, una farmacéutica, puede ser pensada como una hechicera actualizada, doble y dividida en sus antiguas funciones de maga y curandera. De ahí que no sea nada casual que de los bolsillos del pantalón de Oliveira “la mano había salido con un recorte de farmacias de turno en Buenos Aires y otro que resultó una lista de anuncios de videntes y cartománticas” (CORTÁZAR, 2008, p. 494). En fin, el sincretismo es un rasgo más de la tradición ítalo-ibérica en Marechal, a la que Cortázar parodia en su novela.

De muy honda raíz es ese desasosiego; más hondo en verdad que el aparato alegórico con que lo manifiesta Marechal; no hay duda que el ápice del itinerario del protagonista lo da la noche frente a la iglesia de San Bernardo, y la crisis de Adán solitario en su angustia, su sed unitiva. Es por ahí (no en las vías metódicas, no en la simbología superficial y gastada) por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea. Mal que le pese, su horrible náusea ante el Cristo de la Mano Rota se toca y concilia con la náusea de Roquentin en el jardín botánico y la de Mathieu en los muelles del Sena.

Si en la novela de Marechal, “el ápice del itinerario” del “Adán solitario en su angustia” es “la noche frente a la iglesia de San Bernardo”, el de Oliveira en Rayuela es cuando, después de dejar a la Maga, vaga solitario por las calles y ruega a la golondrina que arranque sus “ojos que miran sin ver” y dice que está “condenado sin apelación” (CORTÁZAR, 2008, p. 96), ubicándole entre los cegados por el amor a la luz del bucolismo, mezclando sugerencias de la antigüedad clásica y del cristianismo. Otro gran momento de Oliveira es cuando más se rebaja: después de la muerte del niño, él evoca a Orfeo mientras habla con un gato negro en la calle y lo sigue hasta el Sena, donde no encuentra a la Maga, tampoco el “kibbutz del deseo”, sino un desdoblamiento más de la figura femenina, Émanuelle, y se junta con los clochards, todavía no tan melancólico, sino irónico. La evocación a Orfeo con el gato es como el “Canto de Orfeo” que aparece en prácticamente todas las novelas pastoriles.

Lo circundante

Por debajo de esta estructura se ordenan los planos sociales del libro. Ya que el número 2 existe (“con el número 2 nace la pena”), ya que hay un tú, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. Entonces nace la novela, y Adán Buenosayres entra en su dimensión que me parece más importante. Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. Para alcanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya

34 Criação & Crítica

ineludible si se quiere escribir novelas argentinas; vale decir que no se esfuerza por resolver sus antinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecua a su contenido. Siguen las pruebas: si el "Cuaderno de Tapas Azules" dice con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro un laberinto de amor en el que sólo faltan unicornios para completar la alegoría y la simbólica, el velorio del pisador de barro de Saavedra está contado con un idioma de velorio nuestro, de velorio en Saavedra allá por el veintitantos. Si el deseo de jugar con la amplificación literaria de una pelea de barrio determina la zumbona reiteración de los tropos homéricos, la llegada de la Beba para ver al padre muerto y la traducción de este suceso barato y conmovedor halla un lenguaje que nace preciso de las letras de "Flor de Fango" y "Mano a mano". Más tarde Marechal hablará de una visita a un monasterio romano, y una extraña insinceridad lo hará componer un trozo de bravura, que se vuelve clara verdad y directa adhesión cuando Adán retorna en su recuerdo a la infancia rural de Maipú, a su abuelo Sebastián el campesino.

La dimensión que a Cortázar parece más importante y rara en las letras argentinas y que elogia en Leopoldo Marechal, es la lealtad a lo circundante, a lo cotidiano, lo personal, y es ahí donde más parece hablar de su entonces futura Rayuela: las voces, las ideas, "los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama", todo eso estará en su novela, y hasta podría estar en la boca de Morelli u Oliveira. "Para alcanzar esa inmediatez", en Rayuela, Cortázar "vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecua a su contenido y siguen las pruebas".

La primera prueba de Cortázar a la novela de Marechal en la reseña, una vez más involucra el bucolismo como trazando una línea de la evolución del género, es decir, a continuación de alusiones a Virgilio, Dante y a Sannazaro, se refiere al modelo de novela pastoril de Petrarca, al Siglo de Oro español, y al laberinto, género poético muy raro practicado principalmente en la literatura portuguesa, por ejemplo, por Camões y Fernão Álvares de Oriente, ya citado. En cuanto al contraste con el idioma del velorio, lo tenemos en Rayuela muy de pasaje, ritual de lo cual huye Oliveira tal vez por tenerlo disfrazado en su apellido: si recurrimos al recurso del anagrama, muy de las novelas pastoriles, entre otras muchas posibles "señales" que podría obtener en los cambios de las letras del nombre Oliveira puede resultar el inexistente verbo *veloriai*, o sea, un imperativo, un consejo u orden a que él no obedece, no sucumbe, y no comparece al velorio del niño Rocamadour.

Otro contraste señalado por Cortázar se da entre la "zumbona reiteración de los tropos homéricos" en una pelea de barrio y la llegada de la Beba para ver al

34 Criação & Crítica

padre muerto, pasaje en que se reconoce en el lenguaje las letras de dos tangos. Aunque la música predominante en Rayuela sea el jazz, sí, hay lo que un argentino entiende como “lo suyo”, hay el tango y hasta un capítulo enteramente dedicado al cantante Carlos Gardel. En cuanto al contraste, los tropos homéricos cruzan toda la novela entre el mate y el voseo argentino en el habla de los personajes. Además, en el jazz y el blues, se trata de artistas de orígenes africanos que estarían sacando los instrumentos musicales del árbol arcadio para crear su música, es decir, la música que Cortázar adopta y hasta sobrepone a la que sería la suya, y que acaba por actualizar los poemas cantados que cruzan las novelas pastoriles. La visita al monasterio romano en Adán Buenosayres de que habla Cortázar parece tener correlato en uno de los posibles finales de Rayuela, en el capítulo 131, cuando Traveler propone a Oliveira que se vuelvan monjes: “- Qué te parece si ingresamos en la corporación nacional de los monjes de la oración del santiguamiento” (CORTÁZAR, 2008, p. 455).

Las pruebas de Cortázar terminan con los recuerdos de la infancia, o más precisamente, vuelve a la infancia rural de Maipú, y a su abuelo Sebastián el campesino, vale decir, a sitios arcadios, donde la naturaleza se manifiesta bella y armoniosa, en contraste con lo sublime del romanticismo en Saavedra. En Rayuela, Oliveira va a recordar su infancia y a los tíos “criollos de otros tiempos”, pero en cuanto a los caballeros, pastores, hechiceros bucólicos, surgen de un modo surreal, montados en tablones de cerdo y pino, en nombres sugestivos como el médico Ovejero, la Maga, Pola, Traveller, Gragorivorius, Talita, y sobre todo en el protagonista Horacio Oliveira, pánico y tal vez salido de un escritor brasileño negro, el gran Machado de Assis, que como Cortázar, execra los arcadismos pero los practica parodiándolos y dándoles el “color local” con irónica melancolía. Con respecto a la descripción del paisaje en Rayuela, por oposición al arcadismo y al romanticismo, e análogamente a Machado de Assis, Cortázar muy poco describe en tiempos en que ya se ha establecido una novela nacional, aspecto inclusive pensado por Morelli: “veía en la narrativa contemporánea un avance hacia la mal llamada abstracción. ‘La música pierde melodía, la pintura pierde anécdota, la novela pierde descripción.’” (p. 433). A esta Morelliana, el personaje Wong, “maestro en collages dialécticos”, suma el pasaje: “La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes”. Como lo hicieron Marechal y Cortázar en sus novelas.

A continuación, expuestas las pruebas, Cortázar señala la adecuación “fondo-forma” en la novela, incluyendo a los martinfierristas.

En ningún momento - aparte de las caídas inevitables en quien no profesa de continuo la prosa, y de toda obra extensa- cabe advertir la inadecuación fondo-forma que, tan señaladamente, malogra casi toda

34 Criação & Crítica

la novelística nacional. Marechal ha comprendido que la plural dispersión en que lucharon él y sus amigos de “Martín Fierro” no podía subsumirse a un denominador común, a un estilo. Las materias se dan en este libro con la fresca afirmación de sus polaridades.

La superunidad

Uno de los puntos frágiles de Adán Buenosayres señalados por Cortázar es la no conseguida superunidad, es decir, él comenta lo que muy bien cumplirá en Rayuela. Y al componerla como si fuera un juego, aprovecha el género novela que le permite agregar cualquier cosa y a la vez subvertirlo.

Y el único gran fracaso de la obra es la ambición no cumplida de darle una superunidad que amalgamara las disímiles sustancias allí yuxtapuestas. No fue conseguido, y en verdad no importa demasiado. Ya es mucho que Marechal no se haya traicionado con una mediocre nivelación de desajustes. Él buscaba más que eso, y tal vez le toque encontrarlo. Hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con su prosa era prueba mayor, y en ella alcanza Adán Buenosayres su más alto logro. Aludo a la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos, al encuentro de los exploradores con el linyera; eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro, y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina.

Aunque Marechal no haya conseguido la superunidad que Cortázar logra lúdicamente, “en verdad no importa demasiado”, como no le va a importar a Morelli si los del Club se confunden en la ordenación en su libro. Para el lector que sigue el tablero de dirección, en el central capítulo 154, Morelli menciona el “ajedrez indio con sesenta piezas de cada lado” y “gana el que conquista el centro”, que todavía “podría estar en una casilla lateral, o fuera del tablero. - ¿Cómo del “tablero de dirección” se queda fuera el capítulo 55 de Rayuela? ¿Traveler y Talita ganan el juego? - Luego Morelli da las instrucciones de ordenación del libro, y refiere la Arcadia: “- Después hacen un paquete con todo, y se lo mandan a Pakú. Editor de libros de vanguardia, rue de l’Arbre Sec. ¿Sabían que Pakú es el nombre arcadio de Hermes?”. Receloso en cuanto a la posibilidad de algún equivoco, Oliveira supone: “- Póngale que metamos la pata” “y que le armemos una confusión fenomenal...”. “Ninguna importancia – dijo Morelli – Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulgurialis, hojas mánticas, y así va” (CORTÁZAR, 2008, p. 492). El capítulo que sería el centro mismo del tablero, el 150, consiste en la noticia de la buena recuperación de la “Duquesa viuda de Grafton, que se rompió una pierna”, y entre los dos capítulos centrales, el

34 Criação & Crítica

brevísimo y sugestivo 85: “Las vidas que terminan como los artículos literarios de periódicos y revistas, tan fastuosos en la primera plana y rematando en una cola desvaída, allá por la página treinta y dos, entre avisos de remate y tubos de dentífrico” (CORTÁZAR, 2008, p. 376).

La cuestión de “la unidad” preocupa a Oliveira en su rumia entre “El gran asunto”, “la encrucijada” y “El hego y el hotro” que escribe en su cuaderno. En el capítulo 19, repite la definición de la Maga de que la unidad consiste en “la suma de los actos que define una vida”, pero esa unidad “parecía negarse a toda manifestación antes de que la vida misma se acabara como un mate lavado, es decir que sólo los demás, los biógrafos, verían la unidad, y eso realmente no tenía la menor importancia para Oliveira”. – De modo análogo tampoco lo tiene, para Cortázar, la fracasada superunidad de la novela de Marechal. - Sigue el narrador de Rayuela, todavía reflexionando sobre la unidad de la vida en general: “El problema estaba en aprehender su unidad sin ser un héroe, sin ser un santo, sin ser un criminal, sin ser un campeón de box, sin ser un prohombre, sin ser un pastor”. Y concluye: “Aprender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino y no la sedimentación del matecito lavado y frío” (p. 80).

En “La manía de las citas en Morelli” tenemos un trecho de Georges Bataille que cuestiona la mezcla de géneros literarios: “Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y de una denegación de la poesía, del diario de un muerto y de las notas de un prelado amigo mío...” (CORTÁZAR, 2008, p. 471). Luego en una Morelliana, la seña: “Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable”. (p. 471). Siempre comparándola con la novelística argentina, siguiente a lo no cumplido en Adán Buenosayres, Cortázar considera que el “más alto logro” de Marechal es la buena prosa.

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. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa “literaria” y fusionar cada vez mejor con ella -pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora. El idioma de Adán Buenosayres vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés. Ignoro si se ha señalado cómo tropiezan nuestros novelistas cuando, a mitad de un relato, plantean discusiones de carácter filosófico o literario entre sus personajes. Lo que un Huxley o un Gide resuelven sin esfuerzo, suena

34 Criação & Crítica

duro e ingrato en nuestras novelas; por eso cabe llamar la atención sobre el "ars poetica" que, disperso y revuelto, dialogan aquí y allá los protagonistas de Adán Buenosayres, y la limpieza con que los debates se insertan en la acción misma. La gran discusión en la glorieta de Ciro es buen ejemplo; y la teoría del no-disparate, que me parece digna de aquella que, en torno a Jabberwocky, pronunciara el grave Humpty Dumpty para ilustración de la pequeña Alicia. La progresiva pérdida 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; la historia del Personaje -con agradecida deuda a Payró- toca a fondo la picaresca burocrática que desoladamente padecemos. Luego Marechal poeta se vuelve hacia la imagen de Walker y compone un drama de rápida y fría belleza; o se inclina sobre la sombra de Belona y la agrega - por el tipo de cuento, su técnica y aun su debilidad- a la galería donde perviven Ligeia, Berenice, y la dama da la casa de los Usher.

Cabe aún realzar en Adán Buenosayres "al Ángel y al Demonio" que los niños juegan en la calle (MARECHAL, 2015, p.184), dos figuras cristianas que pelean en la novela de Leopoldo Marechal. Pero en Adán Buenosayres no sólo constan juegos de niños, como la novela establece juegos de varios órdenes, con cambios de persona, de tiempos verbales, de espacios y de puntos de vista, recursos de las vanguardias europeas también presentes en la Rayuela de Cortázar. Entre tanto, conviene una breve distinción entre la función lúdica en Adán Buenosayres y en Rayuela: lo lúdico, el 'humorismo del Adán' se hace como procedimiento que se contrapone, para Marechal, a la 'gravedad' del asunto; en cambio, lo lúdico en la narrativa de Cortázar tiene un carácter 'grave' puesto que es uno de los medios por los cuales se cuestiona la manera convencional de concebir la realidad y lo humano. Además, es a través del juego que se establece la unidad de la obra fragmentaria y de "diversa desmesura" que es Rayuela.

La galería de mujeres notables, herencia de Boccaccio, está en las novelas pastoriles, convención bucólica a que Cortázar alude en la reseña al enfatizar al "Marechal poeta", es decir, en "la galería donde perviven Ligeia, Berenice, y la dama da la casa de los Usher" y en la que agrega a Belona. En Rayuela, la galería aparece actualizada como galería de mujeres artistas: la Maga levantando su brazo y después Talita hacen Oliveira "pensar en actrices del pasado y sobre todo en cantantes de ópera como Emmy Destynn, Melba, Marjorie Lawrence, Muzio, Bori, y por qué no Theda Bara y Nita Naldi, le iba soltando nombres con enorme gusto", luego "Eleonora Duse, naturalmente, Vilma Banky, exactamente Garbo, pero claro", Sarah Bernhardt, la Karsavina, la Boronova (CORTÁZAR, 2008, p. 326).

Certeros boomerangs

34 Criação & Crítica

A los debates filosóficos y literarios entre los personajes de Adán Buenosayres, Cortázar los elogia, y como ejemplo de autores que al revés de los argentinos bien plantean tales discusiones, destaca a Gide⁴ y a Huxley, que parecen evocados en su novela: cuando Oliveira pregunta a Talita por qué llora, ella contesta que está sudando, y él replica: “nunca me ha ocurrido confundir las lágrimas con la transpiración”, lo que ocurre a los personajes de Monederos Falsos y de Contrapunto. Pero la cuestión del sudor y las lágrimas parece resuelta antes en la novela pastoril Lusitania Transformada (1607) de Fernão Álvares do Oriente, en los versos finales del canto de Efire: “Que pois lágrimas são o suor d’alma, / D’amor suando hás de levar a palma” (ORIENTE, 1985, p. 322). A Gide y a Huxley, percibidos en Marechal, Cortázar agrega en Rayuela influencias de Joyce y Thomas Mann, respectivamente en los monólogos desarrollados en las caminadas por las calles de Paris, y en los largos diálogos en el “Club de la Serpiente”.

Los debates filosóficos y literarios en Adán Buenosayres son elogiados por Cortázar en la reseña, en cambio, Marechal fracasa en la actualización de resentimientos partidistas en ciertos personajes que resultan en tipos inexistentes en Rayuela.

En cambio es visible y rotundo su fracaso toda vez que se propone actualizar algún resentimiento partidista, alguna oposición que bien cabe calificar de reaccionaria. Su Mr. Chisholm, que figura lo imperial inglés, le ha salido de sainete, y todavía más barato y pueril su Rosenbaum, que parece arrancado de un editorial de hojita nacionalista. Contra el parecer de los muchos escandalizados, Marechal retrata mucho mejor a los que quiere que a los que detesta. Es significativo que, al ocuparse de estos últimos, alcance apenas a darnos un desagradable atisbo de su propia ubicación infernal en el círculo de los resentidos y los malignos, ubicación que conviene denunciar aunque los textos respectivos lo hagan ya - certeros boomerangs- y lo dejen justicieramente malparado. Es seguro que Samuel Tesler, Schultze, Pereda, sobrevivirán al rápido olvido en que dejamos caer a los zaheridos; sólo estos, si viven, se acordaran de su presencia en el libro.

Con respecto a la falta de un debate político en Rayuela, observa Beatriz Sarlo: “Para Cortázar, el encuentro feliz con la revolución cubana, su reconciliación con la política (que había rechazado explícitamente en un capítulo de Rayuela) es una experiencia que une el fulgor de las transformaciones radicales y la radicalidad de las posiciones estéticas” (SARLO, 1994). En esta cita se puede sospechar que la falta de un debate político sería un aspecto criticable en Rayuela, vale decir, que, en alguna medida, al evitar lo que sería un fracaso en Marechal, Cortázar falla. Pero, si

⁴ Según Beatriz Sarlo en el artículo “Una literatura de pasaje”, en Cortázar fue traductor de Gide.

34 Criação & Crítica

por una parte no hay personajes partidistas ni banderas, por otra, Cortázar trae a la novela la París de los inmigrantes y los clochards, y en Buenos Aires la alegoría en el circo, después en el loquero, traducen el contexto en Argentina. De acuerdo a Juan José Saer, “golpes de Estado clásicos tuvieron lugar en 1930, en 1943, en 1955, en 1962, en 1966 y en 1976. Seis golpes de estado en 46 años” (SAER, 2015, p. 179). Las referencias de Cortázar al período, no sin alguna ironía, las tenemos una en el capítulo 49: “las últimas noticias radiales sobre el coronel Flappa y sus tanques”. En el capítulo 51, “la revolución había sido sofocada por las fuerzas del Gobierno, los cabecillas se rendían en Luján. El doctor Nerio Rojas estaba en un congreso de Amsterdam. La cerveza, riquísima” (CORTÁZAR, 2008, p. 290). Antes, en París, Oliveira cuestiona: “Hacía mal en no luchar por la independencia argelina, o contra el antisemitismo o el racismo. Hacía bien en negarse al fácil estupefaciente de la acción colectiva y quedarse otra vez solo frente al mate amargo” (p. 382). Más adelante, el juicio de Traveler respecto a Ceferino Piriz deja claro el desconsuelo de Cortázar en cuanto a la política: “¡Purista, racista Ceferino Piriz! ¡Un cosmos de colores puros, mondrianesco a reventar! ¡Peligroso Ceferino Piriz, siempre posible candidato a diputado, tal vez a presidente! ¡En guardia, Banda Oriental!” (p. 465). Aún, a pesar de los lazos sanguíneos, Oliveira se opone a los valores y conducta de sus tíos: “Cuando se habla de esos ‘criollos de otros tiempos’, se habla de antisemitas, de xenófobos, de burgueses arraigados a una nostalgia de la estanzuela con chinitas cebando mate por diez pesos mensuales, con sentimientos patrios del más puro azul y blanco, gran respeto por todo lo militar” (p. 472). Además, en las notas, comenta Étienne, que en alguna parte Morelli es bastante explícito al respecto: “según él no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado. Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que derivan del capitalismo es perder el tiempo” (p. 408). Tal comentario de Morelli sumado a los propósitos de ruptura y de cambios en los hábitos del lector tal vez haya movido Oliveira a recurrir a los kipu incaicos, una total negación a la cultura occidental, aunque nadie lo comprenda. En cuanto a los números, Cortázar no utiliza los romanos como Dante, Sannazaro, Montemayor, o Marechal, no, la numeración de capítulos de Rayuela es en arábico, a propósito, los números están en todas partes: en las rayuelas, en los locos, en el gato calculista del circo, y también se vuelven metáforas, como escribe Cortázar en la reseña: “ya que el número 2 existe (‘con el número 2 nace la pena’), ya que hay un tú”. Pero Rayuela puede acabar en yo-yo.

Pero el amor, esa palabra...

Quiero cerrar este pasaje de Adán Buenosayres con dos observaciones. Por un mecanismo frecuente en la literatura, nace ésta de un rechazo o una nostalgia. A la hora de la crisis - en la extrema tensión de su alma y de su libro - Marechal dice ante el Cristo de la Mano Rota: Sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de

34 Criação & Crítica

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.

El amor en la Vida Nueva de Dante es personificado en la figura de la amada entre sueños, visiones, encuentros y recuerdos, y después de tripartida (Beatriz, Giovanna o Lauretta), se resuelve al fin en una Mujer única y simbólica, a su vez designada Madonna Intelligenza, que es a la vez la Jauna Coeli (Puerta del Cielo) y las Sedes Sapientae (Asiento de la Sabiduría), entendida por los cristianos como la Virgen María. Según el propio Marechal, la filiación del “Cuaderno de Tapas Azules”, ha de buscarse, “precisamente, en la Vita Nuova del maestro florentino” (BALLESTERO, 1990, p. 296). Al amor contemplativo, sueños y visiones dantescas, Marechal suma acercamientos a la obra de la extática Santa Teresa de Ávila y las convenciones de las novelas pastoriles; la figura de Solveig Amundsen se espeja en la de Beatrice di Polco Portinari y el amor resulta en contemplativo y transformador siguiendo las huellas de Dante, como se confiere en el único trecho de Adán Buenosayres transcripto en la reseña de Julio Cortázar.

En Rayuela, el amor, si es algo contemplativo y lleno de visiones sólo va a serlo después del carnal y nada tiene de casto, como se ve ya en el capítulo 1: “No estábamos enamorados, hacíamos el amor con un virtuosismo desapegado y crítico” (CORTÁZAR, 2008, p. 21). Alusiones a las arcadias no faltan, sobre todo por parte de Oliveira, y muchas veces recurriendo a figuras mencionadas en la reseña, como el “unicornio”: A Oliveira el amor le parece siempre haber llegado “demasiado tarde” – “porque aunque hiciéramos tantas veces el amor la felicidad tenía que ser otra cosa, algo quizá más triste que esta paz y este placer, un aire como de unicornio o isla, una caída interminable en la inmovilidad” (p. 23). La antigüedad clásica ya presupuesta en el nombre Horacio suele manifestarse hasta en la cama: aunque sólo una vez, “como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo”, hace de la Maga a Pasifae: “la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta”, y entonces el cielo son los cielos rasos de los cuartos de hotel. Las miradas se acercan y los dos van a jugar “al cíclope”, otra figura mitológica, entre las sensaciones que se expresan en términos bucólicos: “nos besamos como si tuviéramos la boca llena de flores o de peces, de movimientos vivos, de fragancia oscura [...] hay una sola saliva y un solo sabor a fruta madura, y yo te siento temblar contra mí como una luna en el agua” (CORTÁZAR, 2008, p. 40).

Volvamos a la reseña para hablar sobre “Aquella”.

Muchas otras 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”, cuando su producto es una de las obras poéticas más claras de nuestra tierra y

34 Criação & Crítica

una novela cuya sola factura material líquida - ya lo había probado Mallea - la creencia en una flojera de trabajo como explicación de nuestra falta de novelas. Ojalá la obra novelística futura de Leopoldo Marechal reconozca el balance de este libro; si la novela moderna es cada vez más una forma poética, la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista; la elaborada continúa y prefiere el poema, donde debió quedar Aquella con su simbología taraceada, porque ése era su reino.

“Aquella” es la manera que usa Marechal para tratar de la amada, a luz de Dante. En las cantigas de amor portuguesas también es a Aquella que cantan los trovadores, silenciando el nombre de la amada para no colocarla en la boca del pueblo a fin de evitar reproches. Para Dante el nombre de Beatriz es sinónimo de Amor, o su personificación, como lo es en Rayuela la ciudad de París para el protagonista: “Pero el amor, esa palabra... Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde el amor se llama con todos los nombres de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos”. Cuando vuelve a Buenos Aires, Oliveira nada habla de “aquello”, o sea, jamás nombra la ciudad, la Ciudad Luz que tanto acuerda al nombre Lucia, la Maga, como Oliveira lo incorpora al nombre de la otra: Pola París. Y llegamos a París y a la Elena troyana rescatada por las novelas pastoriles. Y luego a los ojos de Argos, sacados de la puma del pavón, y los multiplica Cortázar por mil en la tristeza del ahora cínico Horacio: “Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua” (CORTÁZAR, 2008, p. 388).

Para Cortázar “la novela moderna es cada vez más una forma poética”, palabras de la reseña, y “la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista”, y aquí tenemos observaciones del Cortázar crítico que más se parecen a las Morellianas, y un aspecto sobre el cual va a detenerse en Rayuela.

Este mismo desconcierto interno de Marechal se traduce en otro resultado insólito. Creo sensato sospechar que su esquema novelesco reposaba en la historia de amor de Adán Buenosayres, ordenadora de los episodios preliminares y concretándose al fin en el Cuaderno del libro VI. La concepción dantesca de ese amor, exigiendo una expresión laberíntica y preciosista, lo escamotea a nuestra sensibilidad y nos deja una teoría de intuiciones poéticas en alto grado de enrarecimiento intelectual. Si nada de esto es reprehensible en sí, lo es dentro de una novela cuyos restantes planos son de tan directo contacto con el tú, con nosotros como argentinos siglo XX. Y entonces, inevitablemente, la balanza se inclina del lado nuestro, y la náusea de Adán al oler la curtiembre nos alcanza más a fondo que Aquella en su spenseriano jardín de Saavedra.

34 Criação & Crítica

Aunque el “Cuaderno de Tapas Azules” le parezca dispensable, Cortázar acaba por admitir su importancia en la novela, una vez que cree sensato sospechar que el “esquema novelesco” de Marechal “reposaba en la historia de amor de Adán Buenosayres”, que va a concretarse en el ‘prescindible’ “Cuaderno” del libro VI. En cuanto a la concepción dantesca del amor, Cortázar la parodia en Rayuela, como hemos visto, en los sueños, visiones, proyecciones, máscaras, nombres y hasta en los números: el dos que enfatiza en la reseña, y el dantesco nueve se lo deducimos en la mirada de Oliveira desde la ventana cuando casualmente Talita se sitúa en la casilla tres de la rayuela y Traveler (Manú, Manolo) resbala la seis. ¿Encontraría la Maga en la nueve? Eso no sabemos, pero Oliveira la encuentra en tres visiones, cabe señalar que Adán en la tercera visión, la amada es como “un eje de una esfera celestial”. Pero admite Oliveira que “querer a la Maga había sido como un rito del que ya no se esperaba la iluminación”; y con Pola habría que reinventar el amor, y recurre a la espiral: “nada coincide siendo igual, todo nace de nuevo siendo inmortal, el amor juega a inventarse, huye de sí mismo para volver en su espiral sobrecogedora” (CORTÁZAR, 2008, p. 386).

La cadena de enamorados y los amigos rivales muy frecuentes en las novelas pastoriles también figuran en Rayuela, pero al final, al igual que Dante, las figuraciones de la amada confluyen en una única cuando Oliveira cuestiona la convicción de algunos amigos, tío y primos respecto del “amor-que-sienten-por-sus-esposas”, dando a entender la conveniencia de tales enlaces: “De la palabra a los actos, che; en general sin verba no hay res”, y luego la fatídica: “Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio”. A continuación, está presupuesta la Maga junto a la Beatriz de Dante y la Julieta de Shakespeare, textualmente acordadas: “A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto. Pero estoy solo en mi pieza” (CORTÁZAR, 2008, p. 389).

En un análisis de la inquietud de Oliveira, en el capítulo 90, sabemos que, como Dante y el Adán de Marechal, el protagonista de Rayuela “Alguna vez había creído en el amor como enriquecimiento, exaltación de las potencias intercesoras”. Después de la muerte del niño Rocamadour, la Maga intenta ahogarse como una Ofelia, pero no lo consigue en aguas rasas, deja su pieza para Gregorivorius, sale de París y nada más se sabe. Oliveira luego vuelve a Buenos Aires, empieza a ver a la Maga en Talita, nada habla sobre París, tampoco escribe su historia con la Maga, hay unos intentos, pero nada le sale. Nada le sale con la escritura occidental, tal vez porque lo que siente “no es fácil comunicar por el idioma”, suponemos tomando prestadas palabras de Adán, cuyo “Cuaderno” todavía es “un laberinto de amor” escrito “con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro”, ahora volviendo a la reseña. Y se puede pensar que si “no es fácil comunicar por el idioma”, parece que a Oliveira le es imposible y que la única forma que encuentra para contar su historia o cantar a

34 Criação & Crítica

la amada es (re)creando un sistema ininteligible a partir de hilos de colores,⁵ o sea, para contar su historia inenarrable, al revés del personaje de Marechal, que se propone seguir las convenciones de la tradición latina en los laberintos, églogas y cantigas de amor, el Oliveira de Cortázar parece abandonarla, recurriendo al olvidado kipu, sistema de registro usado por los incas a partir de hilos de colores y nudos para hacer cuentas y contar hechos,⁶ es decir, intenta ‘tejer’ su historia no literariamente, sino literalmente, y para tal fin, rescata la tradición de los pueblos originarios de las Américas, lo que sería un signo de total experimentación vanguardista.

Volviendo al único trecho de Adán Buenosayres destacado en la reseña, parece ese mismo dar fin a Rayuela, como si dijera es “tú el fin de mi viaje”, Oliveira, tal cual un Orfeo ya en trozos, busca a su amada, no en los infiernos homéricos ni en el infierno dantesco, sino en el cielo de la rayuela. Y si Adán no alcanza el cielo en las espirales de la novela de Marechal, en Rayuela sigue la duda en cuanto al fin de Oliveira, pero no en cuanto a la importancia de Adán Buenosayres para Cortázar, tan importante que si no la hubiera escrito Marechal, tal vez no existiría Rayuela, cuya semilla parece ser la reseña sobre esta obra casi ignorada, antes de su publicación en 1963.

Homoplumas

Observada la concepción dantesca del amor en la novela de Marechal, Cortázar la proyecta hacia la novelística futura subrayando la tendencia a adquirir una forma poética y específica: la poesía a darse en la novela “sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista”. A continuación, observa:

La segunda observación toca al humor. Marechal vuelve con Adán Buenosayres a la línea caudalosa de Mansilla y Payró, al relato incesantemente sobrevolado por la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía. No hay humor sin inteligencia, y el predominio de la sentimentalidad sobre aquélla se advierte en los novelistas en proporción inversa de humor en sus libros; esta feliz herencia de los ensayistas del siglo XVIII, que salta a la novela por vía de Inglaterra, da un tono narrativo que Marechal ha escogido y aplicado con pleno acierto en los momentos en que hacía falta. Sobre todo en las descripciones y las réplicas, y cuando no lo enfatiza; así el

⁵ hilos de colores: inicialmente usa para marcar libros, después hace pequeñas estructuras y pronto las quema, y por fin llena la pieza toda en el hospicio antes de irse a la ventana.

⁶ Inca Garcilaso de la Vega se refiere a los kipu (o quipo) en la relación Comentarios Reales de los Incas, y Cristóbal de Molina en Ritos y fábulas de los Incas. Martin Lienhard en La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América explica el sistema: “Los kipu son artefactos confeccionados a partir de una serie más o menos larga de hilos de colores que se anudan verticalmente en una cinta horizontal [...] Una lectura corrida del kipu se puede realizar, teóricamente, en dos direcciones: horizontal o vertical. [...] sirve para almacenar datos útiles [...] (guerra, gobierno, tributos, ceremonias, tierras), a los cuales cabe agregar, siguiendo al mismo historiador [Acosta] las ‘historias’, las ‘leyes’ y las ‘cuentas de negocios’”. (p. 39-40).

34 Criação & Crítica

episodio de los homoplumas comienza del mejor modo - el retrato en diez líneas del malevo es un hallazgo -, pero termina alicaído con los discursos del speaker.

Como se ve, mucho de lo que Cortázar elogia en la novela de Marechal, de uno u otro modo lo encontramos en Rayuela. Asimismo, las fragilidades, se las reflexiona, se las recicla, se las parodia. Su repertorio reconocido en los pasajes de Adán Buenosayres está en su narrativa entre otros nombres. Hay menciones de poetas como Pound, Mallarmé, Nashe, Cummings, y son transcritos versos de Octavio Paz, Lorca, Ferlinghetti, entre otros.

Mientras ordenan la escritura de Morelli, los del Club comentan pasajes e ideas, y “Etienne acierta en el clavo: por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura?” Luego incluye al lector: “Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?” Sobre qué van a hacer después de destruirla, dice Oliveira que hasta unos veinte años antes “había la gran respuesta: la Poesía, ñata, la Poesía”, y asocia su olvido a la segunda guerra mundial: “después de la última guerra, te habrás dado cuenta de que se acabó. Quedan poetas, nadie lo niega, pero no los lee nadie” (CORTÁZAR, 2008, p. 404). Pues el abandono viene de lejos, si vamos a la Lusitania transformada ya citada, nos encontramos con el templo de la Poesía olvidado: El Templo de la Santa Poesía, tan poco venerada, está arruinado y la imagen de la poesía, con sus “tres faces hermosas, tres instrumentos en la mano izquierda: tombeta, cítera sonora y flauta pastoril. En la derecha Palma” (ORIENTE, 1985, p. 105-119). El cotejo con Oriente es oportuno para pensar la intertextualidad y la polifonía en Rayuela como una forma de poesía colectiva. “Delante a la pseudototalidad forjada por la ideología, la poesía deberá ‘ser hecha por todos, no por uno’, era la palabra de orden de Lautréamont”, hacer colectivo que, de acuerdo con Alfredo Bosi, no se ha realizado en forma de creación grupal, pero “acabó haciéndose, de algún modo, como producción de sentido contra-ideológico”, lo que sería “una forma de resistencia simbólica a los discursos dominantes” (BOSI, 1983, p. 144). Y ya se daba en las novelas pastoriles con sus pastores poetas, uno canta, otro replica o invierte el sentido, otro glosa o cambia el estilo - una poesía colectiva.

Es de larga fecha la figura del cisne en la poesía como símbolo de extrema pureza. Aunque Cortázar no lo mencione directamente en la reseña, es presupuesto el cisne en la mención al “episodio de los homoplumas” de Marechal, y se lo lleva a Rayuela en distintos contextos. Por ejemplo, cuando la Maga amenaza ahogarse, Oliveira dice – “Pero si vos nadás como un cisne”. En sus cavilaciones, en medio de las elaboraciones del Kibbutz del deseo (“no del alma, no del espíritu”), Oliveira se acuerda de Heráclito y del cisne, se le atribuye la máxima de “que si no se esperaba jamás se encontraría lo inesperado, tuércele el cuello al cisne”, y se lo rectifica no sin concordar: “Evidentemente había que torcerle el cuello al cisne, aunque no lo hubiese

34 Criação & Crítica

mandado Heráclito” (CORTÁZAR, 2008, p. 204). En Buenos Aires, mientras Talita despluma un pato, dice Traveler: “ese pato es propiamente el cisne de Lohengrin, y detrás, detrás...” (p. 263). Además, en surreal contraste al homoplumas, el cortaplumas figura en algunos pasajes de Rayuela, y así sigue “la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía” en Marechal.

Un libro total

La aspiración al Libro-Cosmos o Libro-total es tan antigua como el propio objeto libro, esclarece Leyla Perrone-Moisés y apunta a algunos escritores que lo buscaron distintamente: “Dante, en la Comedia; Donne, en Del progreso del alma; Mallarmé en su proyecto del Libro; Joyce, en Ulises”, asimismo Haroldo de Campos en Galaxias, y podríamos agregar tanto Adán Buenosayres de Marechal como la Rayuela de Julio Cortázar. Según Derrida, la teología de la modernidad, que es la falta de deseo a una escritura divina, es revelada en la utopía mallarmaica y borgesiana del “Libro único y total” (1998, p. 45). Agrega Perrone-Moisés: “Borges evoca la metáfora de la obra como cuadro y alfombra oriental, Calvino la de ‘obra talismán’”. Pues la utilización de la geometría distingue a tanto a la Vida de Dante en la astronomía, y en Adán Buenosayres, Marechal se la sustituye por la geometría: “en el ‘Cuaderno’ encontramos el círculo y la esfera numerosas veces” (BALLESTERO, 1990, p. 301), y la espiral ya mencionada. Aunque haya aprovechado la espiral, en Rayuela de Julio Cortázar, la totalidad es lograda a través del juego de tableros, pero sin despreciar o ignorar las demás y otras metáforas – mosaico, alfombra, talismán, rayuela en caracol, calidoscopio, barajas, pullover. De modo que, el Libro-total que Cortázar parece experimentar en su novela, por una parte se acerca al ideal de los escritores modernos que, de acuerdo a Perrone-Moisés, “recurren a comparaciones con las ciencias exactas, en particular con la física: el universo evocado es lo de la astronomía (galaxias), de la teoría del caos y del control del acaso”; por otra parte, no se aleja de los románticos que “buscaban sus comparaciones en las ciencias naturales, atribuyendo a la obra una coherencia orgánica como la de las plantas y de los seres vivos en general” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 162-163). La totalidad de Rayuela, compuesta de fragmentos también remite a los románticos que, aún según Perrone-Moisés, “buscaban, en la propia práctica del fragmento, una totalidad ideal a ser progresivamente alcanzada”. Pero ya estaba la práctica en las convenciones de la Arcadia, en la novela pastoril. La Diana de Montemayor, por ejemplo, si no llega a lograr una perfecta unidad, resulta en obra abierta a continuaciones.

Las listas de autores y obras literarias mencionados o sugeridos en Adán Buenosayres y en Rayuela es larga, los materiales múltiples y a veces dispares, pero de una u otra manera, al elegirlos, sendos autores tratan de contar una historia literaria, desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, enlazando obras clásicas

34 Criação & Crítica

con vanguardia y lo popular de múltiples nacionalidades hacia a lo de veras argentino. Y no sólo de ficción se compone la biblioteca en las dos novelas, filósofos, psicólogos y científicos entre otros intelectuales o no, famosos y anónimos en ellas tienen algún lugar. – en las cartas, notas policiales, poemas, canciones, etc... También son muchos los artistas de las visuales y musicales en Rayuela, en cambio la política está casi ausente, y en la reseña Cortázar la refiere reiteradamente como un problema en el desarrollo de la narrativa de Marechal, aunque recurra al humor. Sigue Cortázar:

El humor en Adán Buenosayres se alía con un frecuente afán objetivo, casi de historiador, y acaba de dar a esta novela su tono documental que, si la aleja de nosotros en cuanto a adhesión entrañable, nos la ofrece panorámicamente y con amplia perspectiva intelectual. No sé, por razones de edad, si Adán Buenosayres testimonia con validez sobre la etapa martinfierrista, y ya se habrá notado que mi intento era más filológico que histórico.

Aparte de la incerteza sobre la validez del testimonio que pueda dar Marechal “sobre la etapa martinfierrista”, Cortázar vuelve a realzar el humor y, aunque el tono documental medio de historiador pueda distanciar al lector, le compensa la “amplia perspectiva intelectual”, entonces enfatiza su mirada filológica, que en Rayuela se da en los debates de los del Club de la Serpiente, en los monólogos de Oliveira, en los propósitos y citas de Morelli, y en los enigmas. Prescribe Morelli que el escritor “tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá” y más le importa “la estructura total de una lengua, de un discurso” (CORTÁZAR, 2008, p. 409). Más adelante completa: “Se trataba de encontrar un lenguaje que no fuera literario”, y esclarece: “partiendo un poco de las ideas centrales de un Ezra Pound, pero sin la pedantería y la confusión entre símbolos periféricos y significaciones primordiales. [...] saber que unos pocos podían acercarse a esas tentativas sin creerlas un nuevo juego literario” (p. 490). Lo que propone Morelli, Oliveira va a llevarlo al empirismo, incendiando su cuadernito y también a sus primeros experimentos con los hilos de colores, con los cuales, entre tanto, intenta un lenguaje no literario en lo literal a partir del metafórico tejer. Pero el autor Cortázar, a partir de las ideas de Pound, encuentra un lenguaje no literario en el juego, y la forma de vincular los capítulos parece venir más de la “Biblioteca de Babel” de Borges, donde la localización de los libros se hace por “método regresivo”: “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indica el sitio del libro A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...”, e inmediatamente el narrador de Borges ruega a los dioses ignorados para que un hombre por lo menos haya leído el libro total: “No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total” (BORGES, 2009, p. 96).

De veras nuestro

34 Criação & Crítica

De acuerdo a Sylvia Saitta, el diálogo intertextual de Marechal ajusta cuentas con la literatura argentina que lo precede: “la novela de Marechal introduce, como una de sus problemáticas centrales, la revisión de los modos en que ha sido definido el ser nacional”. Además, reintroduce “el sentimentalismo ausente en Borges” y excluye “el mito del coraje y la bravura criolla del compadrito borgeano” en la escena “en que la puñalada criolla deviene en vulgar zapatillazo”, “una de las mejores escenas paródicas de la literatura argentina” (SAITTA, 2004 p. 141-142). En la reseña, Cortázar anuncia Adán Buenosayres como un “acontecimiento extraordinario”, y vuelve a exaltarla como “un momento importante”, un marco en la novela nacional.

Su resonancia sobre el futuro argentino me interesa mucho más que su documentación del pasado. Tal como lo veo, Adán Buenosayres constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras. Para Marechal quizá sea un arribo y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo.

Mirando el futuro, más que un marco, Cortázar cree que la novela de Marechal será “como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro”. ¿De veras nuestro? Sí, él se refiere a la novela argentina, a los escritores por venir, pero como vemos en Adán Buenosayres y en Rayuela, lo de veras nuestro se constituye de una suma de tradiciones a las que los dos escritores argentinos movilizan, actualizándolas, parodiándolas y, claro, dándoles el ‘color local’, como hemos visto. Teniendo en cuenta la complejidad de las dos novelas, las muchas fuentes literarias y las innúmeras posibilidades de lectura, limitamos este análisis a los aspectos referidos por Cortázar en la reseña y presentes en Rayuela, con énfasis en el acercamiento con el bucolismo occidental, desde los griegos hasta las provenzales y las novelas pastoriles escritas por españoles y por sus vecinos portugueses. Sin ignorar la inmensa biblioteca simbólica, nos concentramos en la influencia de las literaturas europeas peninsulares. Hay alusiones a obras escritas por portugueses como el Mensaje de Fernando Pessoa, pero Cortázar también parece dialogar con escritores vecinos de Brasil: Euclides da Cunha es aludido dos veces: una en los recuerdos “de una manera sumamente no-euclidiana” (CORTÁZAR, 2008, p. 324); otra en “Una alquimia, una geometría no euclidiana, una indeterminación up to date para las operaciones del espíritu y sus frutos”, respecto a la insensatez - “exige que el plomo valga el oro, que el más esté en el menos” (p. 444). La idea final de volverse monjes, tanto recupera la expedición en Os Sertões euclidianos como a los “santiguadores” de José de Alencar y de Bernardo Guimarães; también se percibe algo de Angustia y de San Bernardo de Graciliano Ramos, de las transfiguraciones de Guimarães Rosa y Clarice Lispector, pero la más cercana y tal vez una de las principales matrices de Cortázar parece ser Machado de Assis, que, a propósito, se vale mucho de las

34 Criação & Crítica

máscaras de las novelas pastoriles parodiándolas entre mezclas de estilo y escuelas y remisiones muchas, y todo lo pensar de la literatura. De modo que no sería totalmente insensato sospechar que el protagonista Oliveira provenga del cuento “Primas de Sapucaia!” de Machado de Assis, resucitando y repaginando a un personaje homónimo e inclusive recreando los insinuados anagramas enigmáticos, como Alencar (Iracema – América). Este recurso, como ya visto, proviene de las novelas pastoriles y puede ser visto como un rudimento de poesía concreta, como parece ocurrir en Rayuela, pues los nombres parecen contener posibles señas, como supuesto con Oliveira, la Maga, Morelli y otros más.⁷ Vale decir que entre los poetas evocados en Rayuela, es perceptible la predilección por los inventores de formas, y entre los intentos de dibujo de Morelli, Cortázar parece homenajear al concretismo de los brasileños Haroldo, Augusto de Campos y Décio Pignatari: “La página contiene una sola frase: ‘En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.’ La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro [...] hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra lo. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa” (CORTÁZAR, 2008, p. 349). Tal vez no por azar, en 1964, o sea, poco después de la publicación de Rayuela, en la revista *Invenção*, Haroldo de Campos anuncia el proyecto de una “nueva prosa” que, “sin renunciar a principios y técnicas fundamentales del concretismo poético, se orientaría frontalmente hacia la vida cotidiana, retomando recursos como la figuración, la ficción, el collage y el discurso narrativo”, es decir, recursos que encontramos en la prosa de Rayuela. La “nueva prosa” anunciada por Campos se concreta en la obra *Galáxias*, publicada en 1984, pero su autor entonces la distingue como “poema neobarroco”. Y sigue la supuesta conversación de los vanguardistas en el cierre de *Galaxias* que parece evocar a Cortázar: entre otros juegos de calle, figura la rayuela, o juego de amarilla, como se la designa en portugués. Por otra parte, los intentos literarios del protagonista de la novela de Cortázar, mirándose en las proposiciones de Morelli, van a convertir lo literario en literal en el rescate de los kipu peruanos, o sea, elige el sistema de escritura de los incas mencionado en *Los comentarios del mestizo Inca Garcilaso de la Vega*, pero el indígena (indio) va se componiendo en el trayecto de Oliveira – “ahí en ese rincón, como un indio”, “monstruo americano”. Además Oliveira conoce el tablero y las reglas de ajedrez indio –, y parece Cortázar conocer a algunos indígenas literarios, en particular, los héroes del poema épico *Guesa errante* (1888) de Sousândrade y de la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade, importante representante del Modernismo brasileño.

⁷ Posibles anagramas enigmáticos con los nombres de los personajes: Talita que se llama Atalia varía en Italia; la Maga si vuelve la gama o Málaga (respectivamente la tercera letra del alfabeto griego y una ciudad andaluz en la cuesta sur de España, en el Mediterráneo); Morelli puede cambiarse en el morí – le morí – mírelo, Pola puede ser Lopa (loba), y finalmente el nombre Oliveira, como ya visto, puede cambiarse en veloriai, violarei, valoriei, orvaliei, realivio, leviario, raviolei, etc.

34 Criação & Crítica

Pero sí, “lo de veras nuestro”, al fin y al cabo, va a abarcar tanto a los vecinos latinoamericanos como a las distancias. Respecto de los orígenes, si por una parte Cortázar parodia el bucolismo greco-latino, por otra transfigura el dios Pan en panamericano y en el pan nuestro de cada día que sólo se come con el sudor en la frente, y que en Brasil y Argentina es conocido como pan francés, pero se lo come también en Italia.⁸

REFERENCIAS

ALIGHIERI, Dante. La Vida Nueva, Editado por elaleph.com, 1999 – Disponible en: www.elaleph.com

ASSIS, Machado de. Histórias sem data. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1957.

BALLESTERO, José Ignacio Gallardo. “El Cuaderno de Tapas Azules, Vita Nuova de Leopoldo Marechal” – *Philologia Hispalensis*, 1(5), 1990, pp. 295-316. https://institucional.us.es/revistas/philologia/5/art_22.pdf (Fecha de consulta: 12/09/2020).

BORGES, Jorge Luis. “La biblioteca de Babel”. Ficciones. Madrid: Alianza Editorial, 2009

CAMPOS, Haroldo de. Galáxias. São Paulo: Editora 34, 2015.

CORTÁZAR, Julio. 2008. Rayuela. Calí, Colombia, Ediciones Victoria y Roberto.

CORTÁZAR, Julio. 1949. “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”. *Realidad*, nº 14, marzo-abril.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. 1609. Comentarios Reales. (versión digital).

GRAMUGLIO, María Teresa. 1999. “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, ALLCA XX, Colección Archivos.

GIDE, André. 2009. Os moedeiros falsos (trad. Mário Laranjeira). São Paulo, Estação Liberdade.

GIL POLO, Gaspar (1540–1585). La Diana enamorada. Disponible en: <https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2017/10/GIL-POLO-La-Diana-enamorada.pdf>.

HUXLEY, Aldous. Contrapunto. (trad. Erico Veríssimo) São Paulo, Abril Cultural, 1971.

JITRIK, Noé. “Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal”. *Contorno*, nº 5-6, 1955.

⁸ El muñequito de “miga de pan” de Oliveira también puede ser pensado como un crear a partir de las migas del dios Pan griego, de la tradición occidental, desde la cuna de la civilización: “pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos” (CORTÁZAR, 2008, p. 25).

34 Criação & Crítica

- LAFFORGUE, Jorge. "Hacia el Adán Buenosayres", in. Leopoldo Marechal: Obras Completas, Volumen III "Las Novelas". Editorial Perfil Libros, 1998.
- LIENHARD, Martin. 1989. La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988).
- MARECHAL, Leopoldo. 2015. Adán Buenosayres. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- MARNOTO, Rita. A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo. Gabinete de publicação da FLUC, Faculdade de Letras, Coimbra, 1996.
- MOLINA, Cristóbal de. 1982. Ritos y fábulas de los Incas. Edición de Henrique Urbano. Historia16.
- MONTEMAYOR, Jorge de. La Diana. Edição de Juan Montero, estudo preliminar de Juan Bautista de Avalle-Arce. Editorial Crítica, 1996.
- ORIENTE, Fernão Álvares do. Lusitânia transformada. Introdução e atualização de texto: Antonio Cirurgião. Biblioteca de autores portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 1985.
- PÉREZ, Alonso. La segunda Diana. Estudio y edición: Ana Estradé Sánchez. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Marzo de 2011.
- PRIETO, Adolfo. 1959. "Los dos mundos de Adán Buenosayres", Estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna.
- SAER, Juan José Saer, El río sin orillas – tratado imaginario. Argentina, Seix Barral, 2015.
- SAITTA, Sylvia. "Ciudades revisitadas". in. Revista De Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura. Número 34 – Año 2004 – Pag. 135 a 149.
- SANNAZARO, Jacopo. Arcadia. Trad. Francisco López Estrada. Editor, Antonio Pérez Gómez. Cid, 12. Cieza. El aire de la almena XVI – Textos literarios rarísimos. Valencia, 1966.
- SARLO, Beatriz. "La novela esperada", in. Escritos sobre literatura argentina. Edición a cargo de Sylvia Saïtta. Siglo Veiteuno, 2002.
- SARLO, Beatriz. "Una literatura de pasajes". in. Escritos sobre literatura argentina. Buenos Aires, Siglo Veinteuno, 2007.
- SARLO, Beatriz. "Suma de vanguardias". Cultura y nación, Clarín, 10 de febrero de 1994.
- VIRGÍLIO, Geórgicas. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Clássicos Jackson, v. III, W. M. Jackson Inc, 1960.

Recebido em: 25/09/2022

Aceito em: 15/12/2022