

Mónica Montes Betancourt<sup>2</sup>  
Universidad de La Sabana  
Bogotá (Colombia)

## Resumen

*Adán Buenosayres* ofrece un potente modelo geométrico inscrito en coordenadas que ordenan la experiencia en función de puntos cardinales y de proyecciones en el espacio hacia arriba / abajo, adentro / afuera, plenas de contenido simbólico. La experiencia de la calle en Buenos Aires, con sus viajes de dispersión y concentración, potencia la búsqueda de un centro existencial que coincide en la novela con el Cristo de la Mano Rota, en la Iglesia de San Bernardo. Renunciar a los amores de abajo lo orienta hacia el sentido trascendente y hacia un Absoluto que se explicita también geométricamente como un punto en el que convergen todas las búsquedas y anhelos humanos. La experiencia de la búsqueda del sentido se basa en el modelo de ascensos y descensos neotestamentarios y en la cosmología dantesca.

## Palabras clave

Adán Buenosayres, geometría, cosmología, modelos espaciales, centro

## Geometric cosmology in *Adán Buenosayres*

## Abstract

---

<sup>1</sup> El presente artículo amplía y profundiza las ideas que propuse sobre *Adán Buenosayres* en mi tesis doctoral *Leopoldo Marechal: geometría simbólica y cosmogonía poética*, defendida en enero de 2015 en la Universidad de Navarra, bajo la dirección del profesor Javier de Navascués.

<sup>2</sup> Dra. En Filología Hispánica residente en Bogotá, Colombia. Su campo de investigación se centra en la literatura hispanoamericana contemporánea y, particularmente, en la escritura de Leopoldo Marechal. Ha publicado capítulos de libros y numerosos artículos en revistas especializadas de Colombia, Argentina, Alemania, Italia y España.

Adán Buenoayres offers a powerful geometric model inscribed in coordinates that order experience based on cardinal points and projections in up / down, inside / outside spaces, full of symbolic content. The experience of the street in Buenos Aires, with its dispersion and concentration trips, enhances the search for an existential center that coincides in the novel with the view of the Christ of the Broken Hand, in the Church of San Bernardo. Renouncing the below loves directs him towards the transcendent meaning and towards an Absolute that is also geometrically explained as a point where all human searches and desires converge. The experience of the search for the meaning is based on the model of New Testament ascents and descents and Dante`s cosmology.

#### Key words

Adán Buenosayres, geometry, cosmology, spacial models, center

#### Anotaciones preliminares

En *Adán Buenosayres* (1948), novela hito en la producción de Leopoldo Marechal, el autor configura un conjunto de modelos de representación en función de diadas espaciales que se proyectan en vertical como son arriba / abajo o cielo / infierno; y en horizontal, como se advierte en el enfrentamiento entre mundo interior y exterior, o en la contraposición entre desplazamientos centrípetos y centrífugos. Circunscribir la realidad dentro de una perspectiva geométrica expresa su necesidad de conferir orden y de representar las experiencias a través de ejes y coordenadas. La espacialidad erige así modelos de representación plenos de significado simbólico en los que se configuran simultáneamente límites y fronteras que nacen de estos entrecruzamientos.

Desde adentro, se abre el viaje al exterior en función de dos dimensiones: la verticalidad orienta hacia un arriba que proyecta lo que es bueno, sagrado y trascendente,

o hacia un abajo que representa lo degradado, corrupto, malo y caído. Entre tanto, en la horizontalidad se expresan el mundo interno y el externo; en el primero, lo mío, lo nuestro, el pueblo, el clan, la tribu, lo sacro, culto, inteligente y el cosmos; en contraposición al orden externo que aglutina lo extranjero, profano, bárbaro y caótico (Lotman 1975: 61). Ese punto central, relacionado con el mundo interior, el eje, la casa, la tierra, la ciudad, y con su proyección hacia arriba y hacia abajo, configura la tríada — cielo, tierra, infierno— y constituye la base de una representación vertical plena de significado, en la cual la confluencia de dos esferas antitéticas favorece un sentido de unidad y de totalidad. Schaar sostiene que una poética cimentada en la cosmología intenta recrear la realidad desde un sentido de totalidad que, al mismo tiempo, refleja la perfección del universo (1978: 379).

En la obra de Marechal, como lo he planteado en mi investigación doctoral (Montes 2015), es posible diferenciar tres etapas en la consolidación de una cosmología geométrica. Estas etapas evidencian, al mismo tiempo, la estrecha relación entre vida y obra, como lo ha señalado Colla al referirse a la coincidencia entre el itinerario discursivo de Marechal y sus búsquedas existenciales que desembocan en un conjunto de simbolismos a través de los cuales el autor estructura el mundo recreado (1991: 21).

Desde mi perspectiva, la primera de estas etapas comprende su poesía típicamente moderna y su producción vanguardista, en la que se insinúa un eje vertical, aunque en estos poemarios arriba y abajo son puntos que posibilitan la fluctuación y la errancia, en una evocación baudelairiana.

La segunda etapa reúne la producción que surge a raíz de sus “llamados al orden”, denominación acuñada por Marechal para referirse a tres episodios vitales que desencadenaron su regreso a las prácticas del catolicismo, al tiempo que lo incitaron a

buscar otras formas de expresar sus búsquedas existenciales. Este período se extiende desde *Odas para el hombre y la mujer* (1929), hasta la novela *Adán Buenosayres* (1948).

La cosmología geométrica de esta etapa se engasta en el modelo de ascensos y descensos neotestamentarios y toma como potente intertexto la cosmovisión dantesca.

La tercera etapa, desde *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), hasta *Megafón o la guerra* (1970) se caracteriza por un simbolismo más complejo y ecléctico que guarda estrecha relación con su propia biografía; basta considerar el calificativo que el autor mismo se atribuyó de “poeta depuesto”, por la exclusión que padeció después de publicar su primera novela y de la caída del peronismo, régimen en el que había participado activamente. Las nociones de eje y coordenadas, tan relevantes en el andamiaje creativo de la etapa anterior, dan paso ahora a una cosmología construida en función del juego simbólico que explicitan una relación con el Absoluto en el aquí y el ahora, más colectiva que individual (Montes 2017).

### Una cosmología ascensional

La creación marechaliana refleja el afán trascendente del autor. En su “Autorretrato no figurativo”, refería su tendencia desde la niñez a los raptos de altura que lo incitaron a buscar, desde entonces, el qué, el cómo, el porqué y el para qué de su existencia (Marechal 1998<sup>a</sup>: 405). La búsqueda del sentido último de la vida redonda en una propuesta que refleja la inquietud por la relación con Dios, tanto en los temas, como en los simbolismos a los que apela. En efecto, la crítica ha insistido en la tensión vertical en la obra de Marechal, Coulson, por ejemplo, refiere los elementos metafísicos de la obra de Marechal que confluyen en una imagen paradigmática compuesta por valores trascendentes, por la tendencia hacia una “suprarrealidad” y por la certeza de que Dios espera al final del

camino (1974: 13-14); así, el acento ascensional proyecta hacia un espacio de esperanza y plenitud.

Navascués, entre tanto, relaciona la verticalidad marechaliana con una tendencia a espacializar problemas abstractos, como se deduce del verso de *Laberinto de amor*: “De todo laberinto se sale por arriba” (Marechal 1998b: 177), en el que se insiste en la geometría, proporción, armonía y exactitud para establecer relaciones de lugar que le permiten comprender la realidad: “saber dónde está cada cosa tiene que ver con qué es cada cosa. La pregunta por el espacio supera la dimensión geográfica para instalarse en el ontológico” (Navascués 1998: 657).

En la creación marechaliana, el anhelo de un simbólico “arriba” es aspiración al encuentro, como se advierte desde *Días como flechas* (1926); aunque el anclaje en estos modelos de simbolismo vertical adquiere mayor nitidez a partir de *Odas para el hombre y la mujer* (1929). La verticalidad marechaliana busca lo esencial en un ordenamiento de capas que se yuxtaponen y permiten la convivencia del ángel y el demonio, el cielo y el infierno, la carne y el espíritu, lo sublime y lo ridículo, la nada y el todo, la apariencia y la realidad. “Todo es finalmente comprendido y redimido en la certeza de una beatitud donde la culpa y los conflictos no existen, o existen como superados” (Lojo 1983: 16).

#### Geometría de ascensos y descensos en *Adán Buenosayres*

La historia de mi vida es una sucesión de finales y recomienzos, de ascensiones y derrumbes que se alternan con exactitud rigurosa (...) Muchas veces he conocido raptos maravillosos en los cuales mi alma, como un afilado gavilán, saboreó el clima de las grandes alturas; pero el gavilán ha tornado siempre a tierra, y en su pico no trajo nunca una presa viva. Es así como el

alma, entre ascenso y descenso, ha empezado a soñar en un vuelo sin retorno, y por eso, desde su niñez, hay en ella una voz dolorida que clama por un Domingo inacabable (Marechal 1994: 333)

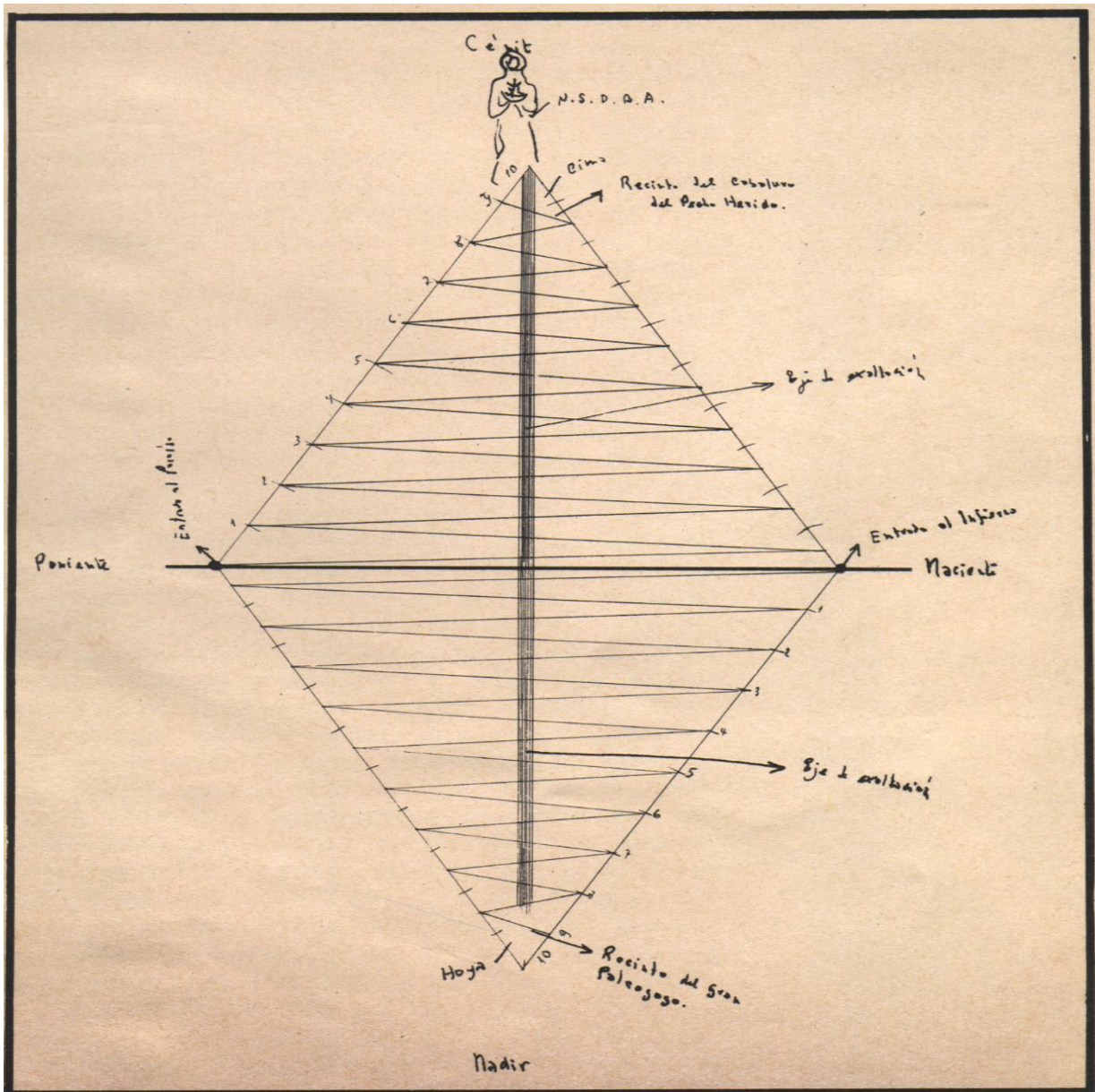
El autor transita desde un periodo de exaltación vital que se manifiesta en sus poemas vanguardistas, hacia una experiencia de mundo desencantado. La muerte se instala en el centro de su poética y abre el interrogante esencial sobre el sentido, tanto en su dimensión individual como en la acepción relacionada con el destino de la humanidad. El protagonista busca el sentido de la vida en el equilibrio interior, bien sea como anhelo de un centro vital o a través de la adhesión a una representación mítica que ponga la existencia en sintonía con lo desconocido (Colla 1991: 27).

Adán intenta establecer orden y jerarquía en medio del caos de la cotidianidad. Discurrir por la multiplicidad que le rodea es una elección personal en la que intenta encontrar su destino. La búsqueda de un orden que atravesase el caos de la ciudad entraña, al mismo tiempo, el anhelo de una armonía perdida que habla también de ese más allá que el protagonista intuye; sin embargo, la búsqueda de ese lugar otro, lugar del destino último, se experimenta en medio de la realidad concreta, del mundo y de las calles de la ciudad. La cotidianidad impone un viaje geométrico en pos de la medida y del sentido. La romería se encuadra en función de coordenadas que circunscriben sus desplazamientos dotándolos de sentido, en función de su direccionalidad —derecha e izquierda, arriba y abajo— y en función de un centro que se concreta en dos lugares: bajo el Cristo de la Mano Rota, en la Iglesia de San Bernardo, como espacio que sacraliza las vivencias de la ciudad; y en su propia habitación, como símbolo del castillo íntimo, del espacio privilegiado para encontrar respuestas y sentido. Sus viajes físico y metafísico supone la disyuntiva entre los instintos y los anhelos trascendentes, entre “vita activa” y “vita contemplativa” o “noche de abajo” y “noche de arriba” (Hammerschmidt 1993: 338).

La novela se articula en función de dos tipos de relato diferenciados que van del primero al quinto libro y del sexto al séptimo. En los cinco primeros, una voz narrativa que se identifica con las sugerentes iniciales L.M. relata las peripecias del protagonista desde el jueves hasta el sábado de un abril indeterminado durante la década de 1920. Aunque la novela no vincula explícitamente estos días con la Semana Santa, los símbolos que el autor convoca se relacionan con estas fiestas como marco que enfatiza en el proceso de conversión del protagonista. Estos elementos reiteran la relación intertextual con la *Divina Comedia*.

En los cinco primeros libros, L.M. refiere las vivencias del protagonista desde que se despierta en su habitación en la Calle Monte Egmont 303, sale a recorrer la ciudad, participa en una tertulia con un grupo de amigos que representan a sus colegas martinfierristas y le declara su amor a Solveig Amundsen sin que ella corresponda a sus sentimientos. Después, se interna con sus amigos en el bajo Saavedra, en una excursión en la que reflexionan sobre la identidad argentina y sus raíces culturales. Adán acude después a la Glorieta de «Ciro» donde comparte con sus contertulios su visión sobre el arte y la literatura, visita con ellos el prostíbulo de doña Venus y, finalmente, regresa a su pensión, en compañía de Samuel Tesler, cuando cae la noche del viernes.

El sábado, el protagonista se entrega por entero a la remembranza de su vida: la infancia, la adolescencia, las experiencias como maestro, los viajes a Europa y la comunión con los artistas plásticos de su época, un conjunto de evocaciones en los que la vida de Adán se escribe en clave autobiográfica. El ejercicio culmina con un nuevo viaje a través de las calles de la ciudad, desde Monte Egmont hasta Gurruchaga, en una travesía de ida y vuelta, centrífuga y centrípeta. La ciudad es espacio épico, plena incluso de



peruana sobre la cual el autor había escrito.



Los cinco primeros concluyen cuando el protagonista se encuentra con un *linyera* en la puerta de su apartamento y lo invita a seguir. El mendigo desaparece antes de que Adán cierre la puerta, pero el protagonista, al dormirse, sueña con Cristo durante su crucifixión, y contempla asombrado que el rostro dolorido coincide con el del mendigo que ha visto en la puerta de su casa. La epifanía ocurre cuando el Cristo le sonrío en medio del dolor; su sacrificio ha tenido sentido porque Adán lo ha reconocido e invitado a seguir a su casa. Esa noche, el sueño del protagonista es sereno y profundo, como quien ha encontrado lo que estaba buscando.

Valiéndome de un simbolismo geométrico, diría yo que Adán, en el doble movimiento de su expansión y su concentración no ha salido aún de la línea «horizontal», cuyas posibilidades ha realizado hasta su agotamiento. Y no podría salir de su horizontal si no se produjera una moción de «altura», vale decir una intervención de la línea «vertical». Ahora bien, la incidencia, en coordenada, de una vertical en una horizontal es todo lo que se necesita (geométrica y metafísicamente) para el trazado de la cruz. Y Adán Buenosayres logra esa incidencia cuando en el umbral de su casa y bajo la figura de un «linyera», da con el Cristo vivo y lo asume ritualmente. (Marechal 1977: 14)

Los dos últimos libros de la novela constituyen propiamente los manuscritos de Adán: “El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. El primero de estos es una ofrenda que el protagonista preparó para confesarle su amor a

---

<sup>3</sup> Los puntos cardinales de este croquis ilustran con propiedad la cosmología geométrica del autor. En la cima, Nuestra Señora de Buenos Aires y el Caballero del pecho herido (Cristo); abajo, el recinto del Gran Paleogogo; en el Poniente, la entrada al Paraíso; en el Naciente, la entrada al infierno y diez espiras se extienden tanto hacia arriba como hacia abajo. Se reitera así la relación con la geografía dantesca. Agradezco especialmente a María de los Ángeles por haber puesto a mi disposición los archivos que custodia.

Solveig en el que presenta apartes de su autobiografía, escritos desde una clave espiritual, en lugar de detenerse en el contenido anecdótico. Entre estas experiencias, el protagonista reflexiona sobre su búsqueda de la trascendencia, el encuentro con el amor terrestre, la desilusión y el desengaño al no ser correspondido y el llamado a anclarse en un Amor definitivo, ajeno a la temporalidad y a la fluctuación de las emociones. Relata, por eso, su llamado a edificar el Amor celeste como una reconstrucción del terrestre, según peso, orden y medida.

El séptimo libro, entre tanto, es una travesía *ad inferos*, en clave dantesca, en la que Adán recorre con Schultze las espiras del infierno que el astrólogo había diseñado, en las que les aguardan un conjunto de experiencias grotescas y satíricas que enfatizan en los pecados y debilidades de los habitantes de Buenos Aires: la falta de criterio, la soberbia y todos los pecados capitales como la lujuria, envidia, ira, pereza, avaricia y gula. En medio de las espiras infernales, Adán descubre un sinnúmero de personajes ciudadanos con quienes se encontró en sus travesías por la ciudad, incluso, con sus compañeros de tertulias y de andanzas, que desfilan uno a uno por las espiras de Cacodelphia.

Los dos libros finales fueron considerados por Cortázar como anexos de la novela, adiciones que podrían desglosarse de la misma para beneficiar su estructura (Cortázar 1977: 24); sin embargo, el tejido resultaría incompleto sin el aporte de estos relatos que complementan el sentido del viaje metafísico.

#### Cosmología geométrica neotestamentaria

Desde los primeros párrafos, la voz narrativa invita al lector a mirar en picado la realidad de Buenos Aires para contemplar desde arriba y ordenar, en función de ejes y coordenadas, los estímulos que ofrece la ciudad: “una mirada gorrionesca” que permite

vislumbrar los buques negros procedentes de los dos hemisferios de la tierra y su desplazamiento hacia ocho direcciones en las que se suman los cuatro puntos cardinales y los puntos intermedios entre ellos. Buenos Aires constituye así un centro del mundo, como se advierte en la creación marechaliana, desde los poemas de *Días como flechas*.

A este ascenso inicial le sigue un descenso que permite al lector y al protagonista incorporarse en la tierra para perderse en la multiplicidad de las criaturas<sup>4</sup>, vivir desde la horizontal y no desde la vertical. Así se encuentran ambos, lector y protagonista, en el barrio de Villa Crespo, frente al número 303 de la calle Monte Egmont, donde el lector es un testigo directo del despertar metafísico de Adán y del inicio de su descenso que lo proyecta hacia una ciudad en la que pulula la vulgaridad.

La aventura heroica de Adán se inicia en su propia habitación, en el contexto de su intimidad. Este punto de partida define las características de su gesta, eminentemente personal, ya que no obtendrá su reconocimiento de la sociedad, pues su “glorificación” tendrá lugar en ese mismo espacio cerrado que ha servido como punto de partida, su propia habitación (Colla 1991: 39-49).

En ese espacio íntimo la primera consideración del protagonista para responder a la pregunta ¿quién soy? lo incita a considerarse un animal racional, “eslabón entre el ángel y la bestia” (2015: 117), combinación de un cuerpo mortal y un alma percedera que lo predestinan para fluctuar entre la tierra y el cielo. Apela entonces a una fórmula platónica en la que Adán es un jinete que debe dominar las fuerzas antinómicas entre las bestias.

---

<sup>4</sup> Marechal volverá sobre esta idea en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, ensayo que publicó inicialmente en 1939, cuya versión final apareció en 1965.

El viaje del autor empieza en su propia casa, como representación de su centro, de su interioridad; desde este puerto seguro, su intimidad, el protagonista se lanza hacia su primer recorrido centrífugo, su viaje *ad-extra*, el desplazamiento por la calle que lo prepara para la búsqueda trascendente. El descenso es preludeo del viaje trascendente ya que en la cosmología marechaliana descender y perderse en la multiplicidad de las criaturas es punto de partida para proyectarse hacia el ascenso. El descenso de Cristo a los infiernos antes de su ascenso definitivo al Reino de los Cielos configura el paradigma del viaje de descensos y ascensos en el que se engastan los recorridos de Adán. La insistencia en el descenso, como camino previo al viaje ascensional, revela la elección de una visión de mundo afín con la cosmología de la redención y con los modelos neotestamentarios.

Ricoeur propone que la visión de un mundo dividido en tres estadios —cielo, tierra e infierno— que articulan, asimismo, una serie de imágenes como descender, subir, llegar, partir, retornar, proviene precisamente del Nuevo Testamento: “Hay todo un movimiento de la representación de la Redención que se sitúa en alguna medida como movimiento espacio-temporal en medio de un cierto universo estructurado” (Ricoeur 1978: 109).

Marechal elige una geometría de la redención como soporte que articula los desplazamientos de su protagonista y sus búsquedas vitales. Los recorridos a través del espacio revisten carácter ontológico: sus viajes de dispersión o de concentración no constituyen exploraciones sin sentido; por el contrario, responden a la conciencia plena del autor que los ha pensado como etapas que preparan la conversión del protagonista, su encuentro definitivo con Cristo. No es azar que la trama de la novela se desarrolle durante los días comprendidos entre un jueves y un sábado que evocan simbólicamente los días

Cuarenta Naipes  
Revista de Cultura y Literatura  
de la fiestas santas del catolicismo. De hecho, al inicio de la novela, el protagonista recuerda un romance piadoso que recitaba en la infancia:

Viernes Santo, Viernes Santo,  
día de grande Pasión,  
cuando lo crucificaron  
al Divino Redentor. (2015: 113)

Durante estos días, el protagonista se desplaza fluctuando entre la errancia y la búsqueda del sentido, el descenso y el ascenso, la dilación y la concentración. Los recorridos desde su casa en Monte Egmont que se transforma en la Calle Gurruchaga a la altura de la diagonal Warnes se inscriben en un eje horizontal por el cual deambula para encontrarse con todos los personajes que disparan y potencian sus reflexiones metafísicas. En el centro de este trayecto, está el Cristo de la Mano Rota en la Iglesia de San Bernardo, centro y eje que conecta al protagonista con su vocación ascensional. El despertar trascendente de Adán implica su inserción en esta particular geometría que privilegia la fluctuación hacia arriba y hacia abajo, y los desplazamientos por la horizontal, proyectados hacia la derecha y la izquierda, con toda la carga valorativa que estas direcciones representan.

Desde las primeras páginas, el protagonista se debate entre su vocación trascendente y la atracción que ejercen sobre él las criaturas; en el primer libro, Irma — la joven mujer que limpia la pensión en la que vive el protagonista— despierta sus deseos; Adán vive esta experiencia como si fuesen pulsiones de descenso. El despertar metafísico de Adán es una actualización del mitema del cruce del umbral, necesario en la definición del héroe.

Los primeros viajes de descenso de Adán invitan al lector a proyectarse hacia la tierra para disponerse a la contemplación, tal como propone el pensamiento místico que concibe la experiencia del descenso como punto de partida necesario para alcanzar la quietud y el silencio interior que permiten ascender hasta el diálogo con Dios<sup>5</sup>.

Estos descensos iniciales lo entrenan para lanzarse a la calle, “un demonio de calle”, “una calle del demonio” (Marechal 1994: 47) que expone al protagonista a la “Argentinopeya”, término que refiere la adaptación de las gestas épicas al contexto de su tiempo y espacio; una batalla que se gesta en medio de los recorridos a través de las calles de su ciudad y de las vicisitudes, obstáculos y tentaciones que se ofrecen al transeúnte; por eso el centro simbólico que representa el Cristo de la Mano Rota le devuelve el sentido y confiere seguridad, orden y estructura<sup>6</sup>, para contrarrestar el influjo de un ambiente poco dispuesto al vuelo espiritual, la “crueldad ingenua” de una ciudad gallina en la que pulula la vulgaridad<sup>7</sup>, como lo expresa el protagonista.

Los personajes que la pueblan lo impulsan a revivir la experiencia de Ulises y a superar un conjunto de obstáculos antes de regresar a su hogar. En esta experiencia, el autor se apropia de los elementos de la literatura épica, de los que se considera heredero, para usarlos como trasfondo que infunde sentido a la gesta de Adán. En ese ejercicio de apropiación y actualización, Polifemo es ahora un viejo ciego que pide dinero en las calles

---

<sup>5</sup> Ver el pensamiento de Fray Bernardino Laredo (Morales Borrero 1975: 76).

<sup>6</sup> Lotman enunciaba que la aproximación o la distancia con relación a un centro han estado asociados con los espacios abiertos o cerrados y, asimismo, las sensaciones de orden y de sujeción a una estructura han estado estrechamente vinculadas con la cercanía o la distancia de dicho centro.

<sup>7</sup> Este cuestionamiento proviene de los escritos previos del autor. En “Fundación espiritual de Buenos Aires” refiere el dolor que le produce la ciudad porque no ha encontrado su dimensión trascendente y ha olvidado la nobleza de su nacimiento.

y ha conseguido la escritura de tres propiedades; las Parcas griegas están representadas por la vieja Cloto que hila sin descanso como si entretejiera el destino de la gente. Y las sirenas, Ladeazul, Ladeblanco y Ladeverde, aguardan escondidas en el zaguán de baldosas coloradas y constituyen una tentación, tanto como Ruth, a quien Adán relaciona con Circe. Por último, Penélope es ahora la Flor del Barrio, mujer pintarrajeada que aguarda expectante en el umbral de su puerta, con los ojos perdidos en un punto fijo: “novia en acecho, terrible imagen de la espera” (Marechal 1994: 74).

Todos estos personajes, degradados hasta la comicidad, constituyen pruebas para el héroe, siguiendo una clave homérica; son mimotextos de la *Odisea* que vinculan la gesta de Adán con la aventura mítica. Estos personajes evidencian la desvalorización del mundo, la sumatoria de falsedades, la indiferencia que alimenta la vida de la calle, “el vacío de lo sacralizado por la convención” (Colla 1991: 52), y enfatizan así en la ridiculez de la ciudad.

Los movimientos y tensiones del protagonista trascienden el eje horizontal y comprometen también el vertical. Los diversos espacios dentro de la novela están puestos al servicio de una verticalidad simbólica, con una fuerte carga espiritual y moral (Maturó 1999), compendio de fugas y retornos que forjan el talante del protagonista y le confieren las condiciones para librar su lucha trascendente. Los espacios que transita operan como coadyuvantes en su proceso espiritual, configuran su viaje expansivo como un juego de búsquedas e indagaciones: los barrios Villa Crespo y Gurruchaga le revelan la vulgaridad del mundo exterior, la casa de Solveig Amundsen le muestra el sinsentido de buscar el Amor en medio del mundo, el bajo Saavedra le descubre sus raíces culturales, el velorio de Juan Robles le desvela el sentido de la muerte, la glorieta de Ciro le permite profundizar en su propia concepción sobre el arte y la creación literaria, el prostíbulo de

Doña Venus le ofrece otras dimensiones de la debilidad humana<sup>8</sup> e, incluso, el infierno

Schultziano le ofrece una mirada satírica sobre los errores, defectos y miserias que pululan en su espacio y en su tiempo. Por último, la imagen del Cristo de la Mano Rota representa en su imaginario el centro de todos los recorridos físicos y metafísicos, espacio del sentido, razón que justifica todas las experiencias exteriores e íntimas por cuanto su verticalidad irrumpe en el tiempo, lo detiene, atraviesa su realidad y la transforma.

#### En el centro: Cristo

Cuando el protagonista se entrega a su viaje centrífugo, la figura del Cristo que contempla la calle desde las alturas lo incita a cuestionarse: “Los hombres de la calle no miran a lo alto: miran al frente o al suelo, como el buey. ¿Y yo?” (Marechal 1994: 62). Adán intuye que la posibilidad de mirar hacia arriba establece una diferencia tajante entre el hombre y el animal; con sus conclusiones, el álgter ego de Marechal fagocita una metáfora que el autor había construido en su poesía precedente: la del pez que se agita clavado en un anzuelo invisible y atado a una caña de pescador que proviene de la mano rota. La imagen, recurrente en la novela<sup>9</sup>, insiste en su vocación ascensional.

El Cristo, en medio de la dispersión a la que lo incitan las criaturas, Irma, Ruth, Ladeverde, Ladeazul, Ladeblanco, Solveig, le ofrece un contraste contundente que alienta la proyección metafísica del protagonista. Los cuestionamientos con los que el Cristo lo

---

<sup>8</sup> Maturo sostiene que esta expedición al prostíbulo de Doña Venus como descenso a lo bajo y grosero de la ciudad demuestra el intento del autor por asumir una realidad que debe ser transformada (Maturo 1999: 124).

<sup>9</sup> Navascués considera que esta imagen contribuye al *continuum* narrativo en tanto reitera uno de los temas esenciales de la novela: “los intentos de huida espiritual hacia las criaturas y la renuncia a la concentración, a la vuelta a la Unidad. El pez es, por supuesto, el alma que se resiste a la gracia divina denodadamente pero que al final “muere” y es capturado por el pescador” (Navascués 1992: 142).



interpela cobran nitidez en medio de la desilusión que experimenta al no ser correspondido por Solveig. El desengaño amoroso le permite contrastar la vacuidad de los amores de la tierra, en confrontación con la fuerza del Amor de Dios.

Precisamente, en la tertulia en casa de Solveig<sup>10</sup> toma consciencia de que no es correspondido y se percata de que ha quedado abandonado en un diván el libro con el que intentaba revelarle sus sentimientos y sus más hondas apuestas vitales. La desilusión impulsa al protagonista a un viaje mental sobre la calle Gurruchaga, en una escena que evoca elementos de *Orlando el furioso* de Ludovico Ariosto. Adán siente que ha perdido la razón y que se extravía en los laberintos de la cólera mientras recorre la calle con ansias de destruirlo todo a su paso. El viaje mental de dispersión culmina de nuevo cuando Adán imagina que ha llegado hasta la Iglesia de San Bernardo. Al igual que en el Libro Primero, como se repite en todos los demás libros de la novela escrita por el narrador L.M., el encuentro con el Cristo de la Mano Rota le permite conectarse con su eje; así, la imagen se erige como centro, eje del mundo físico y punto de retorno que potencia el proceso de anagnórisis del protagonista.

Al elevar los ojos furibundos ve al Cristo de la Mano Rota, y el arma se le cae a los pies, y Adán retrocede lleno de pavor: arriba, en el hueco de su mano lacerada, el Cristo le muestra un corazón de piedra; y el corazón de piedra está sangrante... ¡Basta! (Marechal 1994: 31)

La confrontación con el Absoluto que el Cristo de la Mano Rota representa le revela la precariedad de todas las otras realidades, incluida Solveig. El viaje ad-intra que lo

---

<sup>10</sup> Esta tertulia esconde un intertexto biográfico pues el grupo de martinfierristas se reunía usualmente en la casa de Norah Lange, Ethel Amundsen en la novela, la hermana intelectual de Solveig. Norah, de origen noruego, ofrecía su casa como epicentro de los encuentros entre los intelectuales vanguardistas con los que Marechal compartió —Alejandro Xul Solar (representado en la novela por el astrólogo Schultze), Jacobo Fijman (el filósofo Samuel Tesler), Raúl Scalabrini Ortiz (el petizo Bernini) y Jorge Luis Borges (Luis Pereda)—.

proyecta hacia la imagen le permite recobrar el aliento e incorporarse de nuevo en el espacio-tiempo en el que los asistentes a la tertulia bailan con desparpajo. El corazón herido del Cristo le revela una realidad que pone en evidencia los distintos órdenes con los que se relaciona: de un lado, el vacío y la banalidad del mundo y, del otro, esa dimensión que se eleva más allá, en el mundo de arriba al que se siente convocado.

En la escultura del Cristo, Adán encuentra la centralidad. La imagen es en sí misma un santuario, si convocamos la relación que Joseph Campbell establece, según la cual en estos espacios nace un héroe, realiza sus hazañas, regresa al vacío o descubre la eternidad, razones por las cuales permiten sostener una meditación fructífera.

Este tipo de templo se construye, por lo general, simulando las cuatro direcciones del horizonte del mundo y el santuario o altar en el centro es el símbolo del Punto Inagotable. Aquel que entra al conjunto del templo y se acerca al santuario, está imitando la proeza del héroe original. Su finalidad es reproducir el modelo universal para evocar dentro de sí mismo el recuerdo de la forma que es el centro y la renovación de la vida (Campbell 1959: 46-47).

Adán encuentra el centro en la evocación del Cristo de la Mano Rota; esa mano, rota accidentalmente, recuerda también el contraste del hombre-Dios con la fragilidad humana, la mano rota tiende un puente con los hombres.

#### Experiencia centrípeta en “El Cuaderno de Tapas Azules”

Este sexto libro se centra en la reflexión sobre la Madonna Intelligenza, la mujer como puerta y canal hacia el encuentro con Cristo que se le revela ahora desde una imagen femenina crucificada en una esfera, con su cuerpo como eje del mundo que señala el norte con la cabeza, el sur con los pies, el este con el brazo derecho y el oeste con el

izquierdo; es esta una imagen que se fortalece después de experimentar el desamor de Solveig.

Y esta fue la extraordinaria labor de prudencia que inició mi cuidado en aquellos días: viendo yo lo mucho que se arriesgaba su hermosura al resplandecer en un barro mortal, fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien salvados ya de la materia) volví a reconstruirla en mi alma, según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. (1994: 339)

El libro sexto relata, entre otras cosas, la muerte de la niña, como un recurso literario que metaforiza la desilusión del protagonista. La muerte simbólica de la mujer terrestre suprime para siempre a Solveig, cuyo nombre no será mencionado de nuevo después del “Libro segundo”. La noticia sobre su muerte ha sido añadida a través de una escritura descuidada, llena de tachones, como lo explica el narrador L.M.

El relato sobre los funerales de la niña, a quien Adán se refiere ahora como “Aquella”, aparece en los apartados XIII y XIV del Cuaderno. En estos pasajes, las referencias a Solveig apelan al pronombre “Aquella” que evidencia la desvinculación emocional. El pronombre “Aquella” anuncia la muerte y el nuevo nacimiento, la transformación de la mujer en esa “Otra” que reúne las medidas del Absoluto, como se advierte en la descripción que Adán ofrece sobre la imagen de la niña muerta. “Se adelantaba lentamente, bajo un sol perpendicular a la tierra: su cuerpo sin sombra tenía la dura fragilidad de una rama, no sé yo qué fuerza combativa en su levedad ni qué terrible audacia en su decoro” (1994: 336). El entierro ocurre en la imaginación del protagonista como un símbolo del proceso de renuncia a los afectos y apetitos del mundo. Adán escucha una voz que le dice “Deja que la muerte recoja lo suyo” (Marechal 1994: 342),

palabras en las que resuena la exhortación de Cristo: “Deja que los muertos entierren a sus muertos” (Lucas 9: 60), noche de los sentidos y experiencia purgativa que el protagonista experimenta como liberación.

#### Bajo Saavedra y Cacodelphia, en los viajes de descenso

Una cosmología que apela a la verticalidad para ordenar un mundo en caos requiere la referencia de un inframundo que consolida y fortalece, por contraste, la noción de “mundo de arriba”. La excursión al bajo Saavedra es un anuncio de ese mundo de abajo que Calidelfia representa. La voz narrativa describe Saavedra como una región fronteriza, desgarrada y caótica, en la que se unen la urbe y el desierto: espacio en el que se roza la muerte y punto de contacto con personajes que representan el espíritu de la tierra. Esta travesía es un preámbulo del viaje *ad inferos*, descrito en el libro séptimo de la novela.

En este regodeo con la tierra de los confines, con la tierra del oeste —donde la mitología ha ubicado el infierno—, los expedicionarios se sumergen en sus raíces y en su historia; el viaje descendente contribuye así en la exploración sobre el origen y en la revisión de la historia. Los siete integrantes del grupo viven un conjunto de situaciones que les revelan los orígenes de la pampa y los distintos tipos humanos que la han habitado desde la prehistoria. La aventura ocurre en un territorio atravesado por el río de la Plata que los conecta con uno de los elementos de mayor incidencia en la tradición argentina. En este marco, ocurren los encuentros con un conjunto de personajes que representan el espíritu de la tierra y les revelan los vestigios de una nacionalidad que el autor considera construida sobre escombros, sombras, extinciones.

La excursión desde Saavedra hasta el velorio de Juan Robles, trayecto de exaltación báquica y de apariciones fantásticas, es un verdadero tratado de la

Argentina, desarrollado en el diálogo de los seis amigos. Se analiza *la naturaleza*: sus orígenes (la Atlántida platónica), su terreno, el Río de la Plata; la fauna (gliptodonte, caballo) y sobre todo *el hombre* (indios, gauchos, inmigrantes de distintas nacionalidades y ambiciones, hasta culminar con el Neocriollo). (Núñez 1997: 678)

El motivo del viaje al Averno se hace evidente en esta excursión cuando el grupo experimenta la sensación de haber arribado a un territorio ondulante, descendente al comienzo y ascendente después, que conduce hasta un zanjón poblado por sapos, en un intertexto que se apropia de elementos que provienen de la comedia de Aristófanes, *Las ranas*, en la que Dionisio viaja al Hades para traer de vuelta a Eurípides y, en su recorrido, al llegar al río Caronte, escucha las ranas croar —Brekekekex ko-ax ko-ax—, sonido igual al que emiten los sapos que Adán y sus compañeros de expedición escuchan en el camino.

Campbell sostiene que la rana, la serpiente, el dragón, entre otros, representan la profundidad inconsciente donde se acumulan todos los factores, leyes y elementos de la existencia que han sido “rechazados, no admitidos, no reconocidos, ignorados, no desarrollados” (Campbell 1959: 56). Así, El zanjón infestado de ranas parece referir las miserias sobre las que se ha establecido la identidad nacional.

El viaje al Averno, como lo expone Campbell, es indispensable en el mito de “la aventura del héroe” por cuanto esta peripecia permite combatir y triunfar sobre las limitaciones personales para regresar a la tierra transfigurado a enseñar las lecciones aprendidas sobre la renovación de la vida (Campbell 1959: 26).

Y en el séptimo libro, Cacodelphia<sup>11</sup> la ciudad atormentada, culmina las travesías de descenso en la inmersión plena en el inframundo. Adán visita el infierno que ha

---

<sup>11</sup> El prefijo «caco» se relaciona con el mal o con lo peor, como ocurre en la palabra acuñada por Jeremy Bentham —Cacotopía—. Esta partícula cuenta también con un sentido

planificado su amigo, el astrólogo Schultze. Es un visitante que tiene la potestad para entrar y salir del territorio inframundano, otro de los rasgos que alimentan el motivo del héroe.

El complemento entre este espacio inframundano y Calidelpia —el supramundo— constituyen la contrafigura de la Buenos Aires visible. Cacodelphia está construida bajo la lógica del mundo al revés que predomina en la estética de Rabelais; un submundo en helicoide descendente, con nueve espiras que alojan cada una un barrio infernal o *cacobarrio*. Este espacio inframundano complementa el sistema vertical que estructura el universo en la novela; conserva así la lógica de totalidad que caracteriza su construcción en la que explicitar el mundo de arriba demanda la referencia hacia un mundo de abajo.

La cámara previa a los helicoides aloja a los “sin criterio”; en el *fanguibarrío* de la primera espira residen “los orgullosos”, de fisonomía porcina; la segunda espira es la de los lujuriosos, sensuales, libidinosos entre quienes se encuentran los adúlteros, los verdíviejos y las súperhembras, en consonancia con el segundo círculo de la *Divina Comedia*; la tercera espira es el infierno de la gula; la cuarta, el *plutobarrio* de los avaros; la quinta, el espacio de los perezosos y de los potenciales, un grupo de personajes cuyos nombres son anagramas de Adán Buenosayres; en la sexta espira están los envidiosos; en la séptima, los violentos; en la octava, los soberbios y, por último, en la novena, el paleogogo, una masa enorme de gelatina que representa al demonio.

Coulson propone una pregunta que queda abierta en su interpretación del viaje *ad inferos* por cuanto se cuestiona si esta travesía realmente ofrece la otra realidad de Buenos Aires, como quien se mira en un espejo cóncavo, o, por el contrario, es una proyección

---

escatológico evidente en el inframundo marechaliano como lo demuestra la alusión constante en este mundo infernal a los excrementos y al *ars cacandi* (Wilson 2003: 266).

del inconsciente de Adán: “una forma de exorcizar la “sombra”, el tenebroso perfil del inconsciente” (Coulson 1974: 92). Ambas opciones caben en el descenso que el autor propone, como un viaje que revela, al mismo tiempo, las carencias y vacíos en la construcción de identidad de su país, una perspectiva colectiva que ha mantenido a lo largo de la novela, cuyo complemento es la revisión personal de sus miedos más íntimos y de sus propias aprehensiones.

Cricco establece una relación entre Cacodelphia y las tinieblas interiores, representadas por las vísceras y los intestinos, en función de un régimen dominado por el ano y las ventosidades, como ocurre en *Gargantúa y Pantagruel*. Su verticalidad descendente se enfrenta con la verticalidad ascendente de los libros previos que vincula con la boca, la voz y el aliento, para complementar así la relación lineal y jerárquica entre los elementos del tubo digestivo (Cricco 1985: 102-103). Comprender los sistemas de ascenso y descenso dentro de la novela en función de este esquema corporal se mantiene fiel tanto a la verticalización que propone el autor, como a la reconocida influencia de Rabelais en su creación: mecanismos a través de los cuales Marechal abarca todas las realidades de la naturaleza humana en función de una jerarquía que las orienta.

La visita al infierno permite al protagonista encontrarse continuamente con los personajes que frecuentaba en sus expediciones a lo largo de las calles de la ciudad y con sus colegas martinfierristas. Se encuentra también con los potenciales, cuyos nombres son anagramas del suyo y parecen revelar anhelos insatisfechos del protagonista, búsquedas inacabadas, sueños incumplidos. Esas representaciones de sí mismo, dentro de las espiras del infierno, denuncian su inautenticidad, haber coartado sus sueños y desperdiciado sus talentos.

Schultze y Adán ofrecen frecuentemente sus valoraciones que revelan la opinión que les merece la vida infernal, sus comentarios están inmersos en una cosmología geométrica. En medio de la aparente tranquilidad de los envidiosos, convertidos en batracios que conservan su desnudez mientras chupan sus bombillas, cuidan sus asados, copulan o conversan, el protagonista se inquieta al advertir que la degradación de estas gentes redundaría en mantenerse “sordas y ciegas al reclamo de arriba” (1994: 478). También Schultze, mientras observa a los violentos, comenta el triste destino de las criaturas corporales condenadas a movimientos locales y rectilíneos que las expone a chocarse entre sí: “de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, de atrás hacia adelante o de adelante hacia atrás, de lo alto a lo bajo o de lo bajo a lo alto”, como un conjunto de movimientos errantes, sin norte ni proyección, a diferencia de las criaturas espirituales que, girando en torno a sus centros, tienen la oportunidad de reconocerse entre sí y comunicarse sin violencia.

Incluso, en medio de las voces de los condenados, entre los envidiosos, resuena el grito de un hombre inmerso en un líquido fangoso que consigue sacar la cabeza y burlar la vigilancia del estanque:

¡Enanos-de-por-aquí, desconfiad de la llanura! (...) La llanura es la horizontal igualitaria, la que odia los santos desniveles, la que intenta rebajarlo todo, atraerlo todo, convertirlo todo a su plano terrible. La llanura es un rencor que debe ser superado. (...) Mediocridad vergonzante y conformidad vergonzante, he ahí su destino; luego una complacencia idiota en la vergonzante mediocridad, y al fin un orgulloso rencor hacia lo que tiende a las alturas. Porque también la horizontal tiene su soberbia: la soberbia demoníaca de lo bajo. (1994: 479-480)



Entre los personajes de las espiras infernales que viven como autómatas, la voz del envidioso sintetiza apuestas coyunturales en la cosmovisión marechaliana: una búsqueda del orden y la medida como respuesta al desencanto de un espacio-tiempo en crisis.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1970). *Metafísica*, traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.
- Barcia, Pedro Luis (1998). “La poesía de Marechal o la plenitud de sentido”. En *Leopoldo Marechal. Obras completas, Tomo I*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Bravo, Fernanda (2005). *La parodia en la producción de Leopoldo Marechal como lectura / escritura de las tradiciones literarias y culturales*. Tesis doctoral. Universidad de Sienna.
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Cavallari, Héctor (1981). *Leopoldo Marechal, el espacio de los signos*. México: 1981.
- Colla, Fernando (1991). *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*. Buenos Aires: Alción editora.
- Cortázar, Julio (1977) [1949]. “Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres”. En *Interpretaciones y claves de Adán Buenosayres*. Montevideo: Acali Editorial. 23-31.
- Coulson, Graciela (1974). *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Cricco, Valentín, Fernández, Nicolás et al (1985). *Marechal el otro. La escritura testada de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Ediciones de la Serpiente.
- Hammerschmidt, Claudia (1993). “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres. El contar paródico para la constitución del sujeto moderno”. En *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. 338-345.
- Lojo, María Rosa (1983). “La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal”. En *Ensayos de crítica literaria. Premios Coca-Cola en las artes y las ciencias*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Lotman, Yuri (1975). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- Marechal, Leopoldo (1977) [1966a]. “Claves de Adán Buenosayres”. En *Interpretación y claves de Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal*. Montevideo: Acali editorial.
- Marechal, Leopoldo (1994). *Adán Buenosayres* (Edición crítica de Pedro Barcia). Madrid: Clásicos Castalia.
- Marechal, Leopoldo (1997) [1948]. *Adán Buenosayres* (Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla). Madrid: ALLCA XX, Ediciones Unesco.
- Marechal, Leopoldo (2015) [1948]. *Adán Buenosayres* (Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués). Buenos Aires: Corregidor.

Cuarenta Naipes

Revista de Cultura y Literatura

Marechal, Leopoldo (1998<sup>a</sup>) [1967]. "Autorretrato no figurativo". En *Obras completas, Tomo V*. Buenos Aires: Perfil Libros.

Marechal, Leopoldo (1998b)[1936]. "Laberinto de amor". En *Obras completas, Tomo I*. Buenos Aires: Perfil Libros.

Marechal, Leopoldo (1998c)[1944]. "San Juan de la Cruz". En *Obras Completas, Tomo V*. Buenos Aires: Perfil Libros.

Montes, Mónica (2015). *Leopoldo Marechal: geometría simbólica y cosmogonía poética*. Tesis doctoral inédita. Pamplona: Universidad de Navarra.

Montes, Mónica (2017). "Geometrías apocalípticas en El banquete de Severo Arcángel y Megafón o la guerra". En *Leopoldo Marechal y el canon del Siglo XXI*. Pamplona: EUNSA.

Morales Borrero, Manuel (1975). *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca.

Navascués, Javier de (1992). *Adán Buenosayres: una novela total*. Pamplona: EUNSA.

Navascués, Javier de (1997). "El viaje y la teatralidad en Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal". *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, Volumen XXI, N° 2, (Invierno). 353-371.

Navascués, Javier de (1998). "Un lugar en el mundo: la ensoñación geográfica en Leopoldo Marechal". *Crítica del texto*, Roma, Università di Roma "La Sapienza".

Navascués, Javier de (2015). "Introducción". En Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*, edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Buenos Aires: Corregidor.

Núñez, Ángel (1997). "Desmesurado Adán Buenosayres". En *Adán Buenosayres*, edición crítica. Madrid: Universitaria.

Ricoeur, Paul (1978). *El lenguaje de la fe*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis.

Schaar, Claes (1978). "Linear sequence, spatial structure, complex sign, and vertical context". *Poetics* 7, Issue 4, 377-388.

Vilanova, Antonio (1993). *Motivo clásico y novela latinoamericana. El viaje al Averno en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*. Mérida: Dirección de Cultura del Estado de Mérida.

Wilson, Jason (2003). "The mutating city, Buenos Aires and The Avant-Garde: Borges, Xul Solar y Marechal". *Hispanic Research Journal*, Volumen 4, N°3, Oc