

# I. ESTUDIOS

## POÉTICA DE LA DESESPERACIÓN EN EL MAR DEL PLATA: DESMITOLOGIZACIÓN Y MITIFICACIÓN DEL LENGUAJE<sup>1</sup>

*Eduardo Thomas Dublé*

Universidad de Chile

Cuando Juan Carlos Onetti formula su teoría de la desesperación en **La vida breve** (1950), consolida en la literatura rioplatense una forma novelística (la “nueva novela”) y un tipo literario (el “desesperado”), que ya se encontraban, en lo esencial, en su primera novela, **El pozo**, editada el año 1939. Ambos, forma novelística y tipo literario, recogen una concepción poética y un sistema estético que provienen de la generación de autores anterior, en especial de Roberto Arlt<sup>2</sup>.

La novela en Uruguay y Argentina elabora esta temática existencial en el contexto de la literatura producida en Occidente desde los comienzos del siglo, especialmente en Europa, en la que predominan los personajes “agonistas”, “extranjeros” o “extraños” en el mundo, “absurdos”, sistemáticamente sometidos a la revelación del sin sentido de la existencia y a las “náuseas” vitales consecuentes. El nihilismo de la cultura moderna se manifiesta en la literatura, entre otros modos, en la desesperación de los personajes ante la realidad histórica. El repertorio de temas y tipos que estoy comentando es el modo de expresión contemporáneo de esta sensibilidad nihilista, marcada en nuestra época por el descrédito de los modelos culturales que fundamentaban y posibilitaban interpretar al mundo con sentido y unidad. La fragmentación sistemática de las formas genéricas y discursivas heredadas de la modernidad decimonónica, que constituye el recurso básico de la literatura contemporánea, es otro modo de expresión de la crisis cultural, complementario de los elementos

<sup>1</sup>Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por Fondecyt con el N° 1950366.

<sup>2</sup>Respecto de la relación entre Juan Carlos Onetti y Roberto Arlt, cfr. entre otros: Emir Rodríguez Monegal: “Onetti y el descubrimiento de la ciudad”, en **Narradores de esta América**, t. II, Alfadil Ediciones, Caracas, 1992, pp. 104-106; María C. Milián Silveira: **El primer Onetti y sus contextos**. Editorial Pliegos, Madrid, 1986, pp. 39-40.

temáticos señalados anteriormente. La disolución de las formas tradidas en el nivel de la construcción discursiva y la perspectiva existencial del personaje constituido como “desesperado”, expresan la misma situación de abandono en el mundo<sup>3</sup>.

Pueden relacionarse estas transformaciones que afectan a los textos literarios con otras correspondientes en los discursos de diversas áreas culturales, que también expresan la pérdida del sentido existencial y lo interpretan como un hecho derivado de la crisis de los paradigmas modernos. En el ámbito de la psiquiatría, por ejemplo, Víctor Frankl vincula a la psiconeurosis con el vacío existencial, postula a la “voluntad de sentido” como motivación básica del ser humano y propone, consecuentemente, a la técnica de la logoterapia, como la más adecuada a esta concepción. Esta escuela psiquiátrica es significativa de un profundo cambio cultural; como también lo es la postulación que hace la psicología junguiana de la esfera de los símbolos arquetípicos como dimensión humana creadora de sentido<sup>4</sup>. Este concepto del mito y del símbolo, permite comprender el valor de importantes aspectos de las teorías del lenguaje literario desarrolladas en la época actual. Si para la psicología junguiana la dimensión mítico-simbólica arquetípica de la conciencia humana es la única capaz de crear sentido, coincide en este aspecto con fundamentos importantes de la concepción contemporánea del lenguaje poético.

En relación con estos rasgos caracterizadores del relato literario contemporáneo, parece pertinente recordar la teoría del lenguaje simbólico de Paul Ricoeur, que distingue a la metáfora radical y de creación como aquella forma lingüística capaz de recuperar, en su plenitud y vigencia plena, el sentido originario de los símbolos fundacionales de la cultura, y de abrir nuevas perspectivas y campos de significación sobre la realidad<sup>5</sup>.

<sup>3</sup>Cfr. al respecto: Félix Martínez Bonati: “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo”, en **Revista Chilena de Literatura** N° 47, noviembre 1995, pp. 5-25. “La mutación finisecular decimonónica de la sensibilidad estilística que hace que los grandes ademanes clasificatorios y explicativos del narrador empiecen a sonar a hueco, corresponde a la pérdida de autoridad intelectual no sólo de las categorías éticas tradicionales, sino de toda doctrina abarcadora. En los textos innovadores, selectos, del canon “modernista”, se ha esfumado la seguridad del juicio moral y la confianza en el sentido último del destino humano (...) las crisis de la narratividad y de la sabiduría están íntimamente relacionadas”, pp. 8-9.

<sup>4</sup>Aniela Jaffe: **El mito del sentido en la obra de C.G. Jung**. Editorial Mirada, Madrid, 1995, pp. 140 y ss.

<sup>5</sup>Paul Ricoeur: **El lenguaje de la fe**. Ediciones Megápolis, Buenos Aires, 1978, pp. 42 y ss.; **Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción**.

Los elementos existenciales que presenta la novela argentina a través del siglo XX se entienden en este marco cultural epocal: ellos expresan, por una parte, el desencanto ante una cultura cerrada a toda posibilidad de trascendencia; y por otra, cierta fe, muy arraigada en la cultura contemporánea, en la capacidad de la poesía para crear sentido en un mundo que carece de él; la creencia en que solamente la facultad creadora del ser humano podrá recuperar las dimensiones del misterio en un mundo desacralizado y desvitalizado en una homogeneidad mediocre; y la certeza de que esa facultad creadora sólo puede ejercerse a través del arte, único espacio disponible para la expresión del espíritu.

La perspectiva del personaje desesperado desmitologiza los discursos vigentes al evidenciar su incapacidad para satisfacer su necesidad de verdad. Su angustia lo hace percibir el absurdo de las instituciones, su arbitrariedad, su carácter de ficciones manejadas ideológicamente por poderes ocultos; ante sus ojos, en consecuencia, el mundo cobra las características de un teatro siniestro.

La experiencia del desencanto, sin embargo, va también acompañada del descubrimiento de un valor real en el intersticio semántico abierto por el mismo proceso de ruptura discursiva, en el que se develan dimensiones mítico-simbólicas de plena vigencia cognoscitiva. En este nivel superreal, en el que los relatos ponen en relieve la directez y fuerza significativas de los mitos ancestrales, las obras parecen postular una posibilidad de sentido ordenador del mundo.

Corrientemente los personajes descubren —o el lector— una posibilidad de trascender el absurdo de sus opacas cotidianidades, en el sentido apocalíptico del mito de la Creación. Su experiencia recupera, en la palabra poética, una instancia generadora de espacios discursivos o textuales a los que su perspectiva reviste con las características de lo sagrado: ámbitos saturados de ser, por donde se transita hacia lo esencial<sup>6</sup>.

---

Editorial Docencia, Buenos Aires, 1985. Capítulo I, "Palabra y símbolo", pp. 7-25; **La metáfora viva**. Ediciones Megápolis, Buenos Aires, 1977. Ver los últimos dos estudios, sobre el mecanismo metafórico como creador de referencialidad y sentido. Cfr. el trabajo de Ana Escribar: "Nihilismo y fe en el lenguaje", en **Revista de Filosofía**, vol. XXXIX-XL, octubre 1992, pp. 51-59. En relación con la metáfora en cuanto generadora de conocimiento: Joaquín Barceló: "Metáfora y conocimiento en el pensamiento retórico", en Joaquín Barceló (ed.): **Persuasión, retórica y filosofía**. Editorial de Economía y Administración, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Universidad de Chile, Santiago, 1992, pp. 91-117.

<sup>6</sup>La relación entre la perspectiva desesperada o absurda y el motivo del mundo como teatro está admirablemente desarrollada por Albert Camus en **El mito de Sísifo**. Ver "Los muros absurdos": "Suele suceder que las decoraciones se derrumben (...) La hostilidad

La interpretación del habitante de la urbe latinoamericana a partir de la idea kierkegaardiana de la condición desesperada del ser humano, encuentra una formulación teóricamente fundamentada y sistemática en la obra de Juan Carlos Onetti, probablemente la expresión más lograda de la novela existencial hispanoamericana.

Es conocida la tipología de los desesperados que formula el discurso del obispo de la Sierra, en el capítulo VII de la Segunda Parte de **La vida breve** (1950). El obispo distingue entre el desesperado puro y el impuro, caracterizando al primero por la carencia de una comprensión cualitativa de su conflicto. Clasifica a los desesperados impuros en “débiles” y “fuertes”. El débil se encuentra por debajo de su desesperación: expresa en todos sus actos su desesperanza, procura conmover, engañar, encontrar consuelo. El fuerte, en cambio:

Sabe o está convencido de que nadie podrá consolarlo. No cree en poder creer, pero tiene la esperanza él, desesperado, de que en algún momento imprevisible podrá enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara. Y esto sucederá si conviene; puede ser destruido por este enfrentamiento, puede alcanzar la gracia por este medio. No la santidad, porque ésta está reservada al desesperado puro<sup>7</sup>.

primitiva del mundo llega hasta nosotros a través de los milenios. Un segundo después no lo comprendemos ya, porque durante siglos sólo hemos comprendido en él las figuras y los dibujos que poníamos previamente, porque en adelante nos faltan las fuerzas para emplear este artificio (...) También los hombres segregan lo inhumano. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea”. Utilizo la edición de Editorial Losada, Buenos Aires, 1953, pp. 24-25.

El concepto de “Posibilidad Trascendental” lo utilizo en el sentido de Nicola Abbagnano: es aquella que se crea en el acto de elección existencial, fundadora de mi identidad y destino, ordenadora de mi existencia en el empeño por un fin, y que proyecta mi propio ser a la esfera del ser coexistencial, haciéndolo trascender los límites de lo puramente individual y finito: “Ésta es la posibilidad de que mi posibilidad se vuelva, como mía, posibilidad del ser y por ello de la comunidad **coexistente**, y esta posibilidad es el mismo fundamento último de mi constitución como individuo, del ser que me define, de la **coexistencia** que encuentra en este ser su realización”. **Introducción al existencialismo**, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), México, 1993 (sexta edición), pp. 24-25. (Primera edición en italiano: 1942). Me interesa, sobre esta base, el concepto que este mismo autor propone de la obra de arte como sensibilidad originaria y retorno a la naturaleza.

Los mecanismos de desmitologización y remitificación en el lenguaje artístico los concibo a partir de los conceptos de Paul Ricoeur sobre la metáfora y el símbolo. Ver: **Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido**. Siglo XXI Editores, México, 1995. “Metáfora y símbolo”. Otras referencias en mi trabajo: “Metáforas de la identidad en el teatro hispanoamericano contemporáneo”, en **Revista Chilena de Literatura N° 51**, abril 1997, pp. 39 y ss.

<sup>7</sup>Cito por **Obras completas**, Editorial Aguilar, Madrid (segunda edición), 1979, p. 615.

Basándome en la estructura especular de esta novela, constituida por el acto creador de la ciudad ficticia de Santa María por parte de Juan María Brausen, el protagonista, quien se salva existencialmente al identificarse con su propia creación, quiero proponer que la historia de Brausen metaforiza una concepción del novelista como *desesperado fuerte*, que busca en su creación literaria la oportunidad para “enfrentar su desesperación, aislarla, verle la cara”<sup>8</sup>.

Puede observarse que la creación poética es concebida por Juan Carlos Onetti con las características propias del acto existencial, de manera semejante a como lo propone el ya mencionado pensador italiano Nicola Abbagnano: ve en ella una decisión en la que el creador arriesga y compromete su empeño y fidelidad, haciendo de la obra el fundamento de su Posibilidad Trascendental, en la que encuentra su identidad y su destino. También existen otras correspondencias entre la poética del novelista uruguayo y aspectos importantes del concepto del arte del pensador italiano. Entre ellas me importa destacar la coincidencia en la idea de la creación artística como *retorno a la naturaleza y a la “sensibilidad pura”*: para ambos autores el artista se libera, en su creación, de las percepciones del mundo subordinadas a intereses ajenos al ser de las cosas, y encuentra la posibilidad de trascender a una relación esencial con la realidad, centrada en la “sensibilidad misma”<sup>9</sup>.

En las páginas que siguen me propongo interpretar, a la luz de la concepción literaria expuesta anteriormente, tres grandes novelas argentinas contemporáneas. Centraré el análisis en la figura de los protagonistas como desesperados existenciales, y en la configuración de los textos en cuanto expresión artística de una fe en el lenguaje poético como posibilidad de trascendencia. Las novelas escogidas son: **El amor brujo** (1932), de Roberto Arlt; **Adán Buenosayres** (1948), de Leopoldo Marechal; y **La reina del Plata** (1990), de Abel Posse. Conscientemente, escojo dos obras clásicas de autores pertenecientes a la generación fundadora de la novela hispanoamericana contemporánea, y producidas en la primera mitad del siglo; y otra producida por un autor representativo de la

<sup>8</sup>Ver mi trabajo: “Desesperación y creación en Juan Carlos Onetti”. *Revista Chilena de Literatura* N° 46, abril 1995, pp. 7-20.

<sup>9</sup>Op. cit., pp. 156 y ss. Por el retorno a la naturaleza a través de la experiencia artística, el sujeto se redescubre como naturaleza originaria: “Si la sensibilidad es la percepción, la manipulación y el uso de las cosas, la sensibilidad pura es la percepción, la manipulación y el uso de las cosas a los fines de la sensibilidad. Lo que en la sensibilidad es término se vuelve inicio en la sensibilidad pura. El movimiento de retorno, que realiza estructuralmente como forma final el punto de partida, constituye la sensibilidad en forma final realizándola en su íntegra naturalidad”, p. 161.

novela argentina de fines de siglo. El objetivo es confrontar el valor de la imagen del desesperado en ambos momentos.

## EL AMOR BRUJO

La última novela de Roberto Arlt ha recibido relativamente poca atención de parte de la crítica, que ha optado por centrarse en su producción novelística anterior: **El juguete rabioso** (1926), **Los siete locos** (1929), y **Los lanzallamas** (1931). El desinterés puede deberse a la riqueza y complejidad de esas obras precedentes y, quizás, a la percepción de **El amor brujo** como una obra terminal, en la que el autor agota la estética desarrollada hasta ese momento, para comenzar después a buscar otras opciones de producción y estilo<sup>10</sup>.

En todo caso, su cuidadosa y notable elaboración merece una mirada más detenida, que trascienda —sin negarlo— al carácter de diatriba contra el matrimonio y la pequeña burguesía que se ha visto en ella.

Me detendré en tres aspectos de esta novela poco estudiada de Arlt, para comprobar que su construcción obedece a las exigencias de la concepción existencial propuesta, expresada en la figura del desesperado.

### *La escena introductoria*

La unidad con que se abre **El amor brujo**, “Balder va en busca del drama”, altera la serie de los capítulos en que está dispuesta esa novela. De acuerdo al orden cronológico, debería encontrarse entre los capítulos III y IV. La disposición escogida, en cambio, le da una función de umbral de acceso al relato, haciendo de ella un referente forzoso para toda la narración de la historia de Estanislao Balder.

La unidad introductoria que comento narra la escena de la primera visita de Balder, el protagonista, a la casa de su amada Irene Loayza, para solicitar a la madre de la joven su autorización para mantener una “relación formal” con su hija. De manera notable, el uso de los modos narrativos, por medio de inadecuaciones entre los discursos interiores del protagonista, la narración de los hechos exteriores, y los diálogos, expre-

<sup>10</sup>Aníbal Jarkowsky comenta cómo Roberto Arlt renunció a continuar esta novela en otra que anunció (**El pájaro de fuego**), pero jamás dio a conocer. Propone distinguir distintos momentos y orientaciones en la producción del autor, quien respondería así a diferentes contextos de su escritura. Ver “La colección Arlt: modelos para cada temporada”, en **Cuadernos Hispanoamericanos**, Los Complementarios 11, julio 1993, pp. 25 y ss.

sa la violenta fragmentación que sufre la conciencia del personaje durante la entrevista.

Aunque formalmente **El amor brujo** puede considerarse una novela de amor, su disposición narrativa determina que la recepción por el lector esté condicionada por la lectura de esta escena previa, en la que el protagonista padece su aventura como un “drama”, bajo el efecto de agudas contradicciones interiores incompatibles con el cuadro de la “historia de amor” tradicional, a la que se invierte y desmitologiza con este recurso.

La subversión de los códigos amorosos de la cultura oficial se realiza en la narración contraponiendo el punto de vista y mundo interior de Estanislao Balder a las conductas en sociedad del propio Balder y de los demás personajes, que se ajustan a los cánones establecidos.

La oposición entre mundo interior y mundo exterior configura la realidad representada en los términos del tópico del “mundo como teatro”. La sociedad cobra así las características de una farándula grotesca y peligrosa, fragmentaria, siempre intencionada, en la que es imposible determinar una verdad.

#### *Irene: desmitologización de la mujer celeste*

El conflicto de Balder, como ocurre en general con los personajes de Arlt, tiene proyecciones metafísicas. En el pasado más remoto a que hace referencia el relato, ya se lo presenta fingiendo una “comedia de seriedad”, ante sus colegas —él es ingeniero—, para disimular su divorcio radical con el mundo. Su extrañeza e insatisfacción lo llevaron incluso a malgastar el capital de su mujer y a rebajar su rol profesional en una oficina de ingenieros.

Sediento de verdad y grandeza, víctima de la “monotonía gris” de la metrópoli sorda a sus sueños, Balder experimenta aquella lasitud y sentimiento de ajenidad que describe Albert Camus en el “hombre absurdo”: anhela y pregunta por la verdad a un mundo cerrado, que se mantiene opaco y no le responde.

El narrador “cronista” informa que Balder aspira a realizarse en una dimensión heroica, mediante un “suceso extraordinario” que espera en su vida. El advenimiento de ese acontecimiento le significará la oportunidad para dejar de ser lo que es, e iniciar otra vida.

El “suceso extraordinario” se produce cuando encuentra a Irene en la estación del ferrocarril. Su primera percepción de la muchacha responde a su anhelo de trascendencia sublime, envolviéndola en una atmósfera de irrealidad y pureza sobrehumanas. La imagen de Irene en esta escena se idealiza en los términos de la tradición literaria neoplatónica, aproxi-

mándola a la figura de Solveig en **Adán Buenosayres**<sup>11</sup>. De acuerdo a este modelo, su contemplación transporta a Balder a un estado superior de espiritualidad y conocimiento, en el que alcanza una comunicación absoluta con la joven, prescindiendo del lenguaje articulado. El monólogo de Balder —pues la muchacha se limita a escucharlo y sonreír—, constituye para él un mero soporte formal para la comunicación, que se realiza en un nivel trascendente.

Un eje de la novela es la desacralización de aquella Irene “celestes”. Ya en la narración del primer contacto con la joven, la mediocridad del diálogo —o monólogo— contrasta con la luminosa percepción de la escena por parte del enamorado. Durante el siguiente encuentro de la pareja, Balder comprende que se ha desvanecido el aura mágica de la joven, que ha dejado lugar a cierta malicia burlona y distanciadora de su parte.

De allí en adelante, a lo largo de su aventura amorosa, Balder debe sufrir permanentemente la intuición de que Irene y su círculo representan una farsa con la que pretenden involucrarlo y atraparlo. Las conductas de Irene y su amiga Zulema, las contradicciones e infidencias que descubre en sus diálogos, le hacen sospechar que enmascaran la verdadera realidad.

El punto de vista cargado de sospecha de Estanislao Balder, desmitifica corrosivamente a las instituciones básicas de la sociedad: noviazgo, matrimonio, familia. La concepción moral burguesa y la idea del amor que ella sustenta, aparecen a sus ojos como intencionadas ficciones con que se enmascara la avidez de una sociedad ferozmente materialista.

Algunos paratextos destacados indican la orientación desmitologizadora del relato, como es el caso del título de la novela, en el que la adjetivación parece cuestionar la idea del amor; y el de determinados subtítulos: “Escrúpulos”, “En nombre de nuestra moral”.

Todos estos elementos juegan en la novela para hacer del enigma de la virginidad de Irene —pretexto de Balder para repudiarla—, una metáfora de la hipocresía de la sociedad.

### *El camino tenebroso*

A partir del escándalo por el descubrimiento de la condición de hombre casado del ingeniero, que se narra en la unidad subtitulada “en nombre de nuestra moral”, se empieza a mencionar reiteradamente el “camino tenebroso” que se abre ante Balder cuando acepta la comedia de su

<sup>11</sup>Cfr. Leopoldo Marechal: “Claves de Adán Buenosayres”, en **Cuaderno de Navegación**, Editorial Sudamericana (Colección Perspectivas), 1966, pp. 121-141.

entrevista con Alberto, el mecánico y marido de Zulema. Éste representará a la conmovida familia Loayza ante el conflictivo galán, debido a que Irene es huérfana de padre. Paradójicamente, es también en ese suceso que el histrionismo exagerado de Zulema acentúa la desconfianza de Balder, quien intuye en ella a una mujer de retorcida vida sentimental, que probablemente engaña a su marido, y que en consecuencia no podría escandalizarse porque un hombre casado corteje a una jovencita. Sus dudas alcanzan a Irene, cuya inocencia adolescente no condice con su amistad con una mujer de esas características. Y también a la señora Loayza, que la distingue como amiga y hasta se hace representar por ella y su marido ante Balder, en un asunto que afecta a la vida íntima de su familia.

Más adelante, bajo el subtítulo “llamado del camino tenebroso”, se desarrolla una de las tantas escenas creadas por la imaginación de Balder, en la que se ve a sí mismo dialogando con Irene y sufriendo al comprender que ella miente. Mediante este recurso, contempla y procura comprender su conflicto:

Balder, en su dormitorio, comprende que el corazón del fante [o sea, él mismo proyectado en su sueño], bajo el arco de acero, se ha contraído dolorosamente. El personaje tiene la sensación de que la jovencita ha mentido. Y el personaje sufre más por la jovencita que por sí mismo<sup>12</sup>.

Interpretar la situación de Balder —como sugiere el subtítulo citado— como la recepción de un “llamado” a iniciar un “camino” desconocido y siniestro, incorpora al relato cierta estructura mítica y heroica, aparentemente ajena a la mediocridad del personaje y de los sucesos en que se involucra. Atrayendo el código del viaje mítico propuesto por Campbell, la unidad que abre el relato, “Balder va en busca del drama”, de la que ya me ocupé al comenzar este análisis, aparece como la instancia del definitivo cruce del umbral de la cotidianidad, para iniciar su aventura en el recorrido del “camino tenebroso”, obedeciendo a su “llamado”, después de un largo proceso de resistencia.

Es necesario comprender a qué se refiere Balder cuando menciona el “camino tenebroso”, para encontrar el sentido de su aventura. En el Capítulo III, en la unidad “llamado del camino tenebroso”, el narrador entrega y comenta algunas reflexiones del propio protagonista sobre este punto:

Estanislao Balder explicaba insistentemente la estructura del camino tenebroso y largo donde a veces identificaba un acto voluntario, capaz

<sup>12</sup>Cito por la edición de la **Obra completa**, Planeta Carlos Lohlé (Biblioteca del Sur), Buenos Aires, 1991, p. 98.

de separar el alma de la comunión humana. Obsérvese que según la teología mística de Balder, no eran los otros los que rechazaban al espíritu pecador, sino que éste se aislaba voluntariamente en su pocilga. La pocilga era un pecado, un delito, una actitud, un salto, la permanencia en algún suceso que el alma repudiaba extensamente. El ingeniero partía del principio de que cuando un hombre se aleja de algo que íntimamente constituye una verdad, recibe por la ejecución del movimiento antinatural, un golpe de extrañeza en su sensibilidad. Si se obstina en apartarse de la verdad, llega un momento en que no puede menos que comprender que su estructura mental se encuentra en peligro. Si a pesar de dicha convicción continúa falseando su existencia, el sendero que recorre en cotidiano infringimiento se convierte en el camino tenebroso y largo (p. 100).

El camino tenebroso, de acuerdo con el fragmento transcrito, es el de la farsa social. Quien lo recorre se integra al Gran Teatro del Mundo y sufre la extrañeza consecuente. Este camino se inicia con un acto que implica una renuncia, una decisión que en sí misma es un pecado contra la naturaleza humana. Es un camino de falsificación y engaño, y por eso culmina necesariamente en una traición: de allí que se mencione a Judas Iscariote en relación con este tema.

En consecuencia, es un camino de maldad. No se trata de una farsa ni de una traición vulgares. Es la senda de un desesperado que procura salvarse alcanzando “otro destino”, cuya conquista exige luchar y romper con los demás hombres, como se puede deducir de la interpretación que el narrador hace de la relación de Balder con Irene:

Antiguamente cuando un hombre procedía de ilógica manera respecto a sus intereses espirituales, se decía que había vendido su alma al demonio. En la actualidad ¿qué nombre cabe dársele a esta consumación de un contrato entre dos seres, de los cuales uno es consciente de que fatalmente debe hundir al otro? ¿Y en el cual ambos tienen a su vez la certeza de tener que aprestar todas sus fuerzas en la lucha por no perecer?

El viajero que transita este camino es un “maldito” —en **El juguete rabioso** la poesía de Baudelaire se roba de la biblioteca de la escuela pública sin fines comerciales, en una especie de “donoso escrutinio” arltiano—, que pretende conquistar para sí “otro destino” en la “suma perfección del mal”.

El camino de la transgresión puede conducir a la Verdad, como señala Balder en su calidad de narrador:

¿No es realmente diabólica esta química de los sentimientos, que en vez de derivar de lo oscuro a lo claro, como exige la lógica de los afectos normales, procede inversamente, yendo de la luz hacia las tinieblas, y

de lo conocido hacia el misterio? Transponiendo esta línea comienza la transgresión sistemática de cuanto principio de voluntad natural alberga el hombre en el fondo de su conciencia. Busca una verdad definitiva a despecho de sus errores (p. 101).

Es un camino de conocimiento. Por él se regresa a una realidad larvaria, primitiva; pero su elementalidad hecha de violencia, farsa y transgresión, se ennoblece con la grandeza del héroe que accede a la sabiduría, superando las penurias que le impone el camino de las pruebas. El narrador así lo aprecia, destacando la estructura mítica que subyace en esta interpretación que hace el propio Balder de su historia:

Se repite la leyenda:

El príncipe Desobediente, a despecho de los consejos de sus Maestros, quiere entrar al camino Prohibido, donde lo acechan innúmeras Tentaciones. Sabe que si no es Fuerte, perecerá entre las fauces de un Monstruo misterioso. El príncipe tiene Fe, se lanza al Camino Tenebroso y vence al Monstruo. De este combate le nace la Sabiduría.

### *La salvación por la escritura*

Esta interpretación de la historia narrada corresponde a la perspectiva construida por la compleja estructura de la instancia narrativa de la novela. No es la del personaje Balder, quien más bien se esfuerza por anular su conciencia crítica para entregarse a la sensualidad y calor de hogar que le ofrecen Irene y su madre.

La aventura de Balder no termina con su acto de repudio a Irene, mediante el cual, aparentemente, procura neutralizar su repugnancia existencial; ni con el retorno al hogar abandonado ni tampoco con el pronóstico del Fantasma de su conciencia (“Volverás...”), con que se cierra ambiguamente la novela. Su viaje prosigue, más allá de estos hechos, alcanzando su culminación —en cuanto proceso de cambio espiritual y de adquisición de conocimiento— cuando emprende la escritura del Diario que servirá posteriormente de base para la narración del narrador “cronista”, quien lo interpreta y reescribe.

Balder escribe con posterioridad a su historia de amor, lo que aproxima sus escritos al género de las “memorias” más que al del “Diario íntimo”. En todo caso, el sentido de su escritura corresponde a ambos géneros.

En uno de los tantos fragmentos del Diario que el narrador cronista incorpora textualmente a la narración, entregando la voz narrativa a Balder, éste explica los propósitos que persigue escribiendo su historia de amor:

Mi propósito es evidenciar de qué modo busqué el conocimiento a través de una avalancha de tinieblas y mi propia potencia en la infinita debilidad que me acompañó hora tras hora (p. 110).

El misterio que envuelve a la figura de Irene (no se sabe si lo amó o no; ni cuáles fueron sus reales intenciones) no es develado por la rememoración; mientras escribe su Diario, Balder todavía duda sobre si su amada “hizo la comedia” o fue sincera.

En cambio, el acto de escribir permite a Balder enfrentarse a sí mismo, a su pasado. Comprende que su historia es la aventura de un alma que aspiró al amor absoluto y se encontró con los límites de la débil y finita condición humana.

Lo más importante, sin embargo, reside en que la escritura realmente logra satisfacer su ansia de sublimidad, al transfigurar su historia en sentimiento poético:

(...) pienso que esto puede ser poesía... pero es perfume de mi amor que ha muerto, y yo amo la fragancia de este pobre amor muerto (...) (p. 108).

El viajero alcanza la “Sabiduría” en la instancia de la recreación poética de su propia historia, en la que su alma encuentra, por fin, la belleza pura que buscó en el amor.

La estructura especular del relato, que incorpora el discurso narrativo del cronista como instancia superior a la narración de Balder, distancia y espectaculariza la situación de enunciación narrativa para poner en relieve su importancia y vinculación directa con la aventura de Balder, que se realiza en buena parte en el plano lingüístico.

Con la misma finalidad, la novela desarrolla un código simbólico que identifica al lenguaje estético con el Bien deseado por Balder.

Es así como la imagen sublime y mágica inicial de Irene, vinculada a la poesía neoplatónica, es experimentada por Balder como una instancia superior al lenguaje humano. Con esa mujer celestial la comunicación se vive directamente, sin necesidad de las palabras. Su degradación posterior se realiza de modo importante en el plano lingüístico; a través de la retórica falsa de las cartas de Balder y de los diálogos de todos los personajes.

Elementos integrantes de este mismo código simbólico del lenguaje estético son la calidad de pianista de Irene; la ubicación del Conservatorio de Música en que ella estudia, al lado de una librería, y las confusiones de Balder cuando creía ver a Irene en las jóvenes que entraban y salían de esa librería; el artículo periodístico de Balder sobre su utopía vanguardista arquitectónica, que se degrada en el uso del periódico para envolver el pan comprado por la familia Loayza, hecho que permite el posterior

reencuentro de la pareja. Este acontecimiento es significativo por la actitud de las Loayza ante el artículo —se llega a conocer el comentario de la señora Loayza sobre el autor de dicho artículo: “es un gilto”—; pero sobre todo porque revela que el anhelo insatisfecho de Balder también se expresa en sueños de renovación artística y urbana.

Estos aspectos esenciales de su búsqueda conducen a Balder a escribir su historia de amor, escritura por la que accede, finalmente, a la pureza y sublimidad de la creación poética.

### ADÁN BUENOSAYRES<sup>13</sup>

La desesperación de Adán Buenosayres, el protagonista de la primera novela de Leopoldo Marechal, es diferente de la simbolizada por los personajes de Arlt y Onetti. Adán es un personaje creyente, para el cual la esencia sí precede a la existencia. No pone en duda la necesidad imperiosa de entregarse a la Divinidad, sin cuestionamientos y renunciando a la propia identidad, como condición para realizar plenamente su propio ser.

El conflicto existencial de Adán radica en la conciencia de su propia debilidad humana para cumplir con esta condición de entrega total a ese Otro Absoluto. Como él mismo afirma, no es un santo, sino un poeta; por eso, le es relativamente simple imitar al Verbo en el orden de la Creación, pero no en el de la Redención.

Matriz básica del relato en esta novela es el proceso de la “caída del alma”, que tiene antecedentes en las doctrinas esotéricas y neoplatónicas<sup>14</sup>. La “caída” se origina en la separación original del Ser Supremo, por la que el alma, desprendida del Uno Primordial, procura su individualización en medio de la multiplicidad y dispersión de lo real. Este proceso involucra el olvido del origen y del destino superiores, para desarrollar la existencia en la precariedad del mundo manifestado.

El viaje del protagonista responde, en esta ocasión, a la nostalgia por el origen en la unidad del Ser Original, y tiene el carácter de un retorno al mismo por la vía del conocimiento amoroso (“Intelletto d’Amore”), místico y no racional. Para realizar este trayecto, tiene que superar la atracción del racionalismo y materialismo mundanos, y dejar operar a la memoria preexistencial.

Recuérdese la construcción especular por la cual el narrador-autor L.M. es editor de los escritos del poeta Adán Buenosayres. En un “Prólo-

<sup>13</sup>Leopoldo Marechal: **Adán Buenosayres**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967. Manejo esta edición.

<sup>14</sup>Graciela Coulson: **Marechal. La pasión metafísica**. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974, pp. 16 y ss.

go Indispensable”, L.M. narra el entierro del protagonista (lo que establece de entrada una estructura mítica apocalíptica que se actualiza con distintas formas a través de toda la novela: el epílogo ocupa el lugar del prólogo, el Fin se confunde con el Principio). Explica allí L.M. que decidió publicar los dos textos que le confiara Adán antes de su muerte: el Cuaderno de Tapas Azules y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia. Para hacerlo, optó por añadir a estos dos textos cinco Libros escritos por él, en los que narra la vida del protagonista, para facilitar la comprensión de la obra del poeta al público lector.

En consecuencia, la disposición de la novela ubica en primer lugar el Prólogo Indispensable escrito por L.M., seguido por los Libros Primero a Quinto, que narran la biografía “exterior” de Adán Buenosayres; luego el Libro Sexto, constituido por el Cuaderno de Tapas Azules, en el que el propio protagonista entrega su biografía “interior”; finalmente, el Libro Séptimo entrega el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia, un viaje paródico del protagonista a un infierno modernamente urbano, creado por el astrólogo Schultze. Los dos textos escritos por Adán tienen correspondencias y contrastes con los escritos por L.M.; pero también es notable el contraste entre el estilo paródico y satírico del Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia y el del Cuaderno de Tapas Azules, basado en las formas de la poesía mística y neoplatónica.

El relato de L.M. se concentra en los dos días claves para la “conversión” y salvación existencial de Adán: el jueves 28 de abril (Libros Primero a Cuarto) y el viernes 29 de abril (Libro Quinto). La parodia de descenso a los infiernos que se narra en el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”, ocurre el sábado 30 de abril (Libro Séptimo). El Cuaderno de Tapas Azules narra los acontecimientos de los días 28 y 29 de abril y se remonta además a sucesos de la vida anterior del protagonista. El Prólogo Indispensable traslada la acción a “cierta mañana de octubre de 192., casi al mediodía”. Se ha señalado el correlato cristiano que establecen los días en que transcurre la acción, que incluye un descenso al infierno; también el correlato con el ciclo estacional (otoño y primavera) que se establece entre los Libros Primero a Séptimo y el Prólogo Indispensable, correlato que atrae la imagen mítica del proceso de Muerte y Resurrección.

## EL DESPERTAR METAFÍSICO

Se inicia el relato del Libro Primero con el despertar del protagonista en su habitación de Monte Egmont 303 la mañana del jueves 28 de abril. Su conciencia está marcada por el sentimiento de que “los tambores de la noche penitencial habían redoblado para él”. La parodia del plan épico clásico que desarrolla la narración, propone

como asunto de la novela la *agonía* del personaje que, informa el narrador, está herido de muerte.

Adán recibió la herida mortal en Saavedra, cuando sufrió la incompreensión burlona y humillante de su amada Solveig Amundsen, quien junto a sus amigas ridiculizó dos versos suyos, que les leyó el médico Lucio Negri, malintencionado rival del poeta en la disputa por el amor de la joven. Los versos que provocaron el escándalo y las risas de los contertulios: “El amor más alegre — que un entierro de niños”, se refieren a la esencia religiosa del rito popular de la fiesta del angelito, conocido por Adán desde su infancia en Maipú. El sentido de esa fiesta es alegre, en cuanto celebra un suceso que consiste en “irse a vivir en otro eternamente, por la virtud eterna del Otro” (17).

La comprobación de la incapacidad de Solveig para interpretar la imagen poética, genera el proceso apocalíptico de Adán, que consiste en el “desmoronamiento de una construcción poética y la ruina de una Solveig ideal” (16).

La “parodia de Génesis” que desarrolla la narración del despertar de Adán, es otro elemento narrativo que llama la atención sobre el carácter apocalíptico del tiempo en la novela: en el Principio del despertar ya se descubre la agonía del Final.

La evocación que hace Adán de su encuentro con Solveig en la penumbra del invernadero, manifiesta un sentimiento similar del tiempo. Es precisamente en ese instante de máxima cercanía con la joven, que percibe la distancia insalvable que los separa:

Estando solos él y ella en el vivero de las flores, aquel recinto los aproximaba como nunca; y ésa fue su gran oportunidad y su riesgo inevitable, porque Adán, junto a ella, sintió de pronto el nacimiento de una congoja que ya no le abandonaría, como si en aquel instante de su mayor acercamiento se abriese ya entre ambos una distancia irremediable, a la manera de dos astros que al tocar el grado último de su cercanía tocan ya el primero de su separación. En aquella luz de gruta que lejos de roerlas conseguía exaltar las formas hasta el prodigio, la de Solveig Amundsen había cobrado para él un relieve doloroso y una plenitud cuya visión lo hacía temblar de angustia, como si tanta gracia sostenida por tan débil soporte le revelase de pronto el riesgo de su fragilidad. Y otra vez habían empezado a redoblar en su alma los admonitorios tambores de la noche, y ante sus ojos alucinados vio cómo Solveig se marchitaba y caía entre las rosas blancas, mortales como ella (21-22).

El “despertar metafísico” de Adán proviene de esos acontecimientos, en los que la fragilidad terrestre de la bella joven le hace patente su propia necesidad de valores sólidos y eternos.

Instalado entre lo terrestre y lo celeste —de acuerdo a su idea del ser

humano como “eslabón entre el ángel y la bestia” —, Adán se mueve permanentemente entre la realidad y la poesía. Intuye en el ámbito de la creación una posibilidad para salvarse de la precariedad humana. Mientras descubre la “parodia de Génesis” en su propio despertar, sus reflexiones sobre los efectos de la internalización mental de la rosa, obedecen a este orden de pensamientos:

Lo cierto era, por ejemplo, que al cerrar sus ojos (y Adán lo hizo nuevamente) la rosa no se anonadaba en modo alguno: por el contrario, la flor seguía viviendo en su mente que ahora la pensaba, y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera; porque la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabasen de pronto y no volvieran a florecer. “¡Rosa bienaventurada!”, se dijo Adán. ¡Vivir en otro eternamente, como la rosa, y por la eternidad del Otro! (14)

Esta bienaventuranza es lo que Adán ofrece a su amada, recreándola en su Cuaderno de Tapas Azules.

En diálogo con Samuel Tesler, respondiendo a una pregunta muy directa del filósofo de Villa Crespo, Adán reconoce que está construyendo una mujer ideal en su Cuaderno de Tapas Azules y que, al hacerlo, está ingresando a los dominios de la Venus Celeste; pero agrega, además, que de todos modos necesita a la mujer terrestre.

Proyecta entregar a la joven el texto de su escrito, decisión que no confiesa a su amigo Tesler. Su finalidad no es que ella se reconozca en la figura poética, sino que aprecie en él su dignidad de creador, capaz de darle una vida superior en la ficción. De este modo, a lo mejor, “al descubrirsele de pronto aquel extraño linaje de amor, ella se le acercaría con los pies amorosos de la materia que busca su forma” (67).

Sin embargo, Adán teme no reconocer a la Solveig de carne y hueso en la mujer poética de su Cuaderno, lo que demuestra su conciencia de la distancia ontológica entre los dos planos de realidad.

### *Parodia y desmitologización cultural*

Ya en la tertulia de los Amundsen, mientras escucha la discusión que enfrenta a la ciencia positiva con la tradición esotérica —simbolizadas respectivamente por Johansen y Samuel Tesler—, Adán Buenosayres piensa que la vieja Cloto es sabia: ella aborda a la verdad, que es infinita, como el *vidente* que, reconociendo la impotencia de su propia finitud ante lo infinito, pide ser asimilado a éste por la virtud del Otro y la muerte

de sí. La figura que simboliza la actitud opuesta es la del *ciego*, que trata de abarcar lo infinito con su propia finitud, lo que constituye una imposibilidad matemática. La posición de Lucio Negri corresponde a esta segunda actitud, cuando interpreta los procesos espirituales desde la ciencia positiva.

El punto de vista de Adán, desesperanzado respecto de su amor y especialmente sensible a lo grotesco de los diálogos que se desarrollan en la tertulia, rescata el sentido esencial de los tópicos que se debaten, contribuyendo así a la construcción paródica por contraste. Así, por ejemplo, la discusión sobre la Edad de Oro en que deriva el enfrentamiento verbal de Tesler con Negri, es interpretada por Adán, una vez más, en relación con su propio conflicto:

Lucio Negri se equivocaba: la Edad de Oro había dejado un monumento, no en la tierra mudable sino en el alma del hombre, y era la mutilada estatua de una felicidad que desde entonces queremos reconstruir en vano (130).

El Cuaderno de Tapas Azules expresa ese anhelo de retorno a aquella Edad Original en la que, como afirma Samuel Tesler, el quehacer humano consistía en “la contemplación de la Unidad en las criaturas y de las criaturas en la Unidad” (128).

La dimensión paródica —a la que no escapa la soberbia mística del propio Adán en su presentación por el narrador L.M.<sup>15</sup>— desmitologiza tanto al discurso positivista y cientificista modernos, como al esotérico postulado por Tesler. Adán reivindica, en cambio, a pesar de sus debilidades, una posibilidad de verdad existencial en la reelaboración poética de los discursos de la tradición platónica y cristiana.

La parodia a los discursos neocriollistas —entre los que destaca el vanguardismo con temática criollista de Borges<sup>16</sup>— puede interpretarse en este contexto. Critica a un discurso literario que promueve una mitología nacional precaria y, en cambio, postula otro que exprese al ser humano en su verdad integral, incluyendo su nostalgia religiosa por el Origen.

<sup>15</sup>Héctor Cavallari analiza este aspecto de la estructura en abismo. Ver: “Adán Buenosayres: Discurso, texto y significación”, **Texto Crítico** N° 16-17, enero-junio 1980, pp. 149-168. También Graciela Coulson, *op. cit.*, p. 79: señala los elementos antiheroicos en la figura del protagonista, contraponiéndolos a sus atributos heroicos, que radican en su voluntad de trascendencia.

<sup>16</sup>Leonardo Senkman: “Discurso histórico y ficción en *Adán Buenosayres*”, en **Mapocho** N° 34, Segundo Semestre de 1993, pp. 21-36. “La crítica de Marechal, sin embargo, no sólo se concentra en las variantes díscolas del criollismo populista, sino que además arremete muy especialmente contra las otras dos variantes estetizantes que adoptó durante los veinte y treinta, a saber: el criollismo urbano de vanguardia de Borges y el criollismo gaucho y telúrico”, p. 31.

No es extraño, considerando lo anterior, que el viaje nocturno por el campo de Saavedra —que es también un recorrido por la mitología argentina—, tenga las marcas narrativas de un “descenso a los infiernos”. Las figuras del indio, del gaucho y del compadrito, del tango, enfrentan a los viajeros. El escepticismo de Adán —para quien “están sonando los tambores de la noche penitencial”—, ante esta mitología, se expresa bellamente en su interpretación del rumor del Río de la Plata que llega a sus oídos en medio de la noche:

El que no ha escuchado la voz del Río no comprenderá nunca la tristeza de Buenos Aires. ¡Es la tristeza del barro que pide un alma! (161).

Como la materia necesita de una forma, la ciudad pide un alma que sólo el poeta puede darle. Y Buenos Aires carece todavía de alma. La relación del poeta con su ciudad es la de Adán con su amada Solveig, sólo que invertida.

## LA POÉTICA

Marechal postuló como elemento estructurador de la épica, que desea incorporar en su novela, el relato de un proceso de “realización espiritual”<sup>17</sup>. Las numerosas referencias paródicas a los poemas homéricos en la narración de **Adán Buenosayres**, seguramente señalan a ese nivel simbólico y existencial del relato.

La “realización espiritual” o “experiencia metafísica” que relata **Adán Buenosayres**, consiste en la conquista del sentido existencial trascendente en las posibilidades del propio ser. El personaje debe renunciar a las tentaciones de lo superficial y externo, para ir al encuentro del “sí mismo” y, por esa vía, a la experiencia trascendente.

La creación poética tiene una función clave en ese viaje iniciático a la trascendencia.

Como sucede en gran parte de la novela hispanoamericana de la primera mitad del siglo, el protagonista se moviliza desde la realidad de la experiencia corriente y cotidiana, hacia otra desconocida e imprevisible que se devela en el mismo espacio de su vida diaria. De acuerdo con la teoría de Samuel Tesler sobre las dos ciudades, Adán, en su calidad de poeta, experimenta la “Ciudad del Búho”, que cuestiona y subvierte a la intrascendente e insensible “Ciudad de la Gallina”. Expresa esta expe-

<sup>17</sup>“Claves de Adán Buenosayres”, en **Cuadernos de Navegación**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 124. Explica que la “crisis espiritual” a que alude en el Prólogo Indispensable de la novela, le sobrevino durante su primera escritura, cuando imitaba a la epopeya en las formas exteriores. Entonces decidió “buscar en el meollo de las cosas una razón más profunda que las moviese”.

riencia en su “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”, alegoría infernal de los vicios ciudadanos. Termina su viaje por este infierno, en el noveno círculo infernal, enfrentado con la simbolización del mal en una sociedad sin alma: el Paleogogo. La graciosa definición de este ser, con que Adán cierra la novela, enfatiza ese valor del símbolo: el pecado de la ciudad moderna es su mediocre intrascendencia<sup>18</sup>.

La identificación de Solveig Amundsen con esa sociedad, echa por tierra la esperanza inicial de Adán, que vio en ella la oportunidad de encontrar, en el amor a una mujer, la unidad perdida.

Recordemos la definición del absurdo existencial que formula Albert Camus: “Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena”<sup>19</sup>.

La belleza de Solveig es el punto de partida en la búsqueda de la trascendencia de ese divorcio. El segundo paso es la transfiguración poética de su belleza, todavía sin nombre, sin forma y sin espíritu, en la creación de la Solveig Celeste:

Solveig Amundsen era la materia prima de toda construcción ideal, o el barro con que se amasan los ensueños; y era todavía indescriptible, como un agua que no ha tomado aún ninguna forma ni ha vestido ningún color (112).

Marechal explicó cómo la figura de Solveig se ubica en la tradición de los *Fedeli d'Amore* y se relaciona especialmente con la *Vita Nuova* de Dante. Los “fieles de amor” cantaron su amor a una Mujer —con distintos nombres, pero siempre la misma— que simboliza “el intelecto trascendente por el cual el hombre se une o puede unirse con Dios”. Esta mujer fue denominada por Dino Compagni *Madonna Intelligenza*. El poeta Adán —prosigue Marechal— presintió en su alma a la Solveig Celeste, la buscó inicialmente en la joven de Saavedra, pero la insuficiencia terrenal de ésta lo lleva a optar por aquélla, que es representativa de su “amor trascendente”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup>Cfr. la interpretación de Jaime Giordano en: **La edad de la náusea**. Santiago, Monografías del Maitén, 1985, p. 26. “La novela de Marechal está ingenuamente dirigida desde una positividad inicial: el despertar de Buenos Aires, Adán, sintiéndose nacer a un mundo real, nuevo, fontanar, hasta una negatividad final: el noveno círculo donde está el Paleogogo. Las últimas frases de la novela en que el protagonista describe lo que le parece el Paleogogo, se resuelven en nada verdaderamente perverso, no en una negatividad absoluta que pudiera presentársenos como la otra cara de la divinidad. Las referencias al Paleogogo nos enfrentan sencillamente ante la vulgaridad más detestable (...)”.

<sup>19</sup>*Op. cit.*, p. 60.

<sup>20</sup>**Cuadernos de navegación**, pp. 126 y ss.

Solveig es una imagen femenina literaria, elaborada por un personaje que busca la trascendencia por intermedio de la poesía.

Sabemos que la incompatibilidad radical entre la creación poética y la realidad de la muchacha de Saavedra tiene para Adán efectos apocalípticos, que se anuncian en los “tambores de la noche penitencial”. Alusión a esta temporalidad conducente al fin de una vida para renacer a otra, es la visión de Solveig durante la tertulia, sentada en el “sofá celeste”, enrollando y desenrollando el Cuaderno de Tapas Azules, sin saber qué hacer con él. Esa imagen evoca al texto del Apocalipsis bíblico que atormentaba a Adán durante su despertar en la mañana de ese mismo día: “el cielo será retirado como un libro que se arrolla” (22).

El proceso apocalíptico es definitivamente asumido por Adán como destino cuando decide dar fin a la Solveig Celeste —para lo cual agrega la sección XIII al Cuaderno de Tapas Azules, en el que narra su funeral—, decisión que orienta definitivamente su actuar el desasimiento del mundo y a la búsqueda de la trascendencia en el Ser Supremo.

El “segundo despertar” de Adán, el de la mañana del viernes 29, está marcado por un sentimiento de profundo vacío existencial, con el que inicia su “camino penitencial” de retorno a la Unidad<sup>21</sup>. Ese camino pasa por la representación de la Odisea que dirige a sus alumnos, durante la cual se identifica con un Ulises tentado por las sirenas, que abandona su bajel obedeciendo a su encanto; por su trayecto a través de la calle Gurruchaga, que culmina con su reconocimiento al Cristo de la Mano Rota; y termina en su gesto de ayuda al linyera que simboliza a Cristo, acción que lo hace acceder al sueño en que encuentra la Gracia. El camino es circular: sale de su habitación y regresa a ella para renacer a una nueva vida.

La construcción de **Adán Buenosayres** responde a la poética de su protagonista, que es expuesta por él a sus compañeros de viaje en el Libro Cuarto, en la glorieta de Ciro. Fundamento de esta poética es el “disparate”:

Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad. De primera intención, en esos dos nombres la inteligencia ve dos formas reales, bien conocidas por ella. Luego viene su asombro al verlas asociadas por un vínculo que no tienen en el mundo real. Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad

<sup>21</sup>Elena M. Altuna: “Adán Buenosayres y su búsqueda del centro”, en VV.AA.: **Mitos populares y personajes literarios**. Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978, pp. 187-197.

que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, analógico... (260).

Función principal de la poesía es “jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino” (261).

Pero el poeta no es un creador absoluto. Su acto creador “imita” al gesto divino de la Creación Primordial, así como en su creación “imita” a las formas ya dadas por Dios. Y si, a semejanza del Verbo Divino, crea “nombrando”, su nominar se diferencia en que va asociado a una necesaria “caída”.

En el momento de la inspiración, el espíritu del poeta vive una plenitud que se asemeja a la del Caos Original, en la que resuenan en simultaneidad, conformando “una sola canción inefable”, todas las posibilidades formales (266).

El alma del poeta cae desde aquella plenitud de la “inspiración”, en la degradación de la “expiración”, que lo arroja en la multiplicidad de lo finito. Y cae dos veces: la primera, cuando se ve obligado a elegir una entre las infinitas posibilidades que integran su inspiración. La segunda, cuando esa forma elegida por el poeta en su interioridad, debe exteriorizarse en una materia, en un lenguaje que le impone limitaciones adicionales.

Igual que la creación divina, el acto de creación poética es un acto de amor: porque está destinado a compartir con los demás hombres un bien que comunica con la esfera divina:

(...) el poeta recibe algo en el momento de su inspiración, y debe hacer partícipes de lo recibido a los que nada recibieron. El suyo es un acto amoroso; pero como las demás criaturas que ofrecen algo, el poeta es sólo el instrumento del Primer Amor (171).

Éste es el sentido sublime de la creación artística: renovar el vínculo de la humanidad con su propia esencia trascendente. Por eso, la poesía no puede agotar su sentido en el puro acto creador; debe trascenderse a sí misma para abrir nuevas relaciones con el Ser. Así lo reconoce el poeta Adán ante el Cristo de la Mano Rota:

Sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos... (423).

LA REINA DEL PLATA<sup>22</sup>

Como Adán Buenosayres, pero bajo signos distintos, el protagonista de esta novela, el historiador Guillermo Aguirre, también se moviliza en busca de la Unidad Primigenia. En este caso, el tiempo añorado es el de la infancia.

La angustia del personaje de Marechal se generaba en el Buenos Aires de los años 20, en el que se entrecruzaban la tradición y la modernidad, provocando las tensiones y rupturas consecuentes<sup>23</sup>. La de Guillermo Aguirre se produce en un espacio bonaerense de transición, ubicado a comienzos del siglo XXI, un par de décadas después de las sangrientas “Jornadas de Abril” que pusieron fin al antiguo orden (esto es: al compartido en su actualidad por autor y lector) e impuso uno nuevo, denominado de la “Reforma”.

Se puede deducir de lo anterior que **La reina del Plata** es una “novela de anticipación”, o utópica: construye una imagen profética del Buenos Aires que vendrá, deduciéndolo del estado actual de la sociedad<sup>24</sup>.

La novela transcurre en un espacio cultural que maneja como nueva utopía el encuentro entre pasado y futuro, como expresa el filósofo Fontán en una de las reuniones del café Sudamérica: “[Con la Reforma], el futuro, como llegando a una coartada inesperada, desembocó en lo mejor del pasado” (28).

El Buenos Aires que se despliega en la novela presenta a cada paso indicios de querer reencontrarse con su pasado: tranvías por las calles, corralones con calesas y sulkys, gauchos que se aparecen por algunos

<sup>22</sup>Abel Posse: **La reina del Plata**. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1990. Cito por esta edición.

<sup>23</sup>Leonardo Senkman, *op. cit.*

<sup>24</sup>“Las novelas utópicas, desde el siglo XVII, con antecedentes que se remontan a la Antigüedad, han dado forma a los viejos sueños de la humanidad (...) Pero estas utopías han tenido casi siempre una vertiente siniestra: la máquina de remontar el tiempo conduce a los exploradores hasta la agonía de un mundo del que el hombre ha desaparecido, el «mejor de los mundos» de Aldous Huxley es irrespirable, seres diabólicos se apoderan de los más extraordinarios inventos para someter a la humanidad. O, más simplemente, las novelas de anticipación ponen en escena temores ancestrales (...) la obsesión del régimen totalitario y policíaco inspiró a George Orwell su célebre *1894*”. R. Bourneuf, R. Ouellet: **La novela**, Editorial Ariel, Barcelona, 1975, p. 23. Pienso que en esta novela de Posse es preferible no hablar de “ciencia-ficción”, en la medida que no hay mayor énfasis en los fundamentos tecnológicos del mundo futuro presentado, y porque su tratamiento del tiempo histórico presenta una simultaneidad de carácter poético que la vincula a la tradición superrealista hispanoamericana, pero la aleja de las normas de ese género, que son las del relato historiográfico. Cfr. Luis Vaisman: “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la definición de un género histórico”. **Revista Chilena de Literatura** N° 25, abril 1985, pp. 5-27.

barrios. Pero la frase de Fontán alude principalmente al carácter sincrético de la cultura que desarrolla el régimen de la Reforma, que consiste en un neomarxismo integrado con pensamientos que le fueron históricamente incompatibles: “la actual síntesis proviene del aporte del socialismo, con sus errores totalitarios limados por la experiencia del humanismo liberal y la sabiduría de los chinos”, señala el mismo Fontán (115). Poco antes, este filósofo había comentado el error que considera básico en la cultura tradicional, y que la Reforma ha venido a rectificar positivamente:

Hasta ese momento [el de la Reforma] el hombre había vivido creando instituciones ideales, en oposición con la condición humana tal cual es. Rousseau hizo mucho daño, créanme.

De acuerdo con estas palabras, fue la distancia entre los paradigmas culturales y la verdad humana la que motivó la demolición de la sociedad tradicional moderna, que en la novela se denomina “prerreformista”. Como veremos, esa distancia también está en la base del conflicto del protagonista, que rechaza visceralmente a esa cultura ya muerta, pero que, sin embargo, es irremediablemente la suya.

Los diálogos se refieren frecuentemente al descrédito de los metarrelatos; al fracaso de las utopías; a la destrucción e innumerables sufrimientos que derivaron de los errores “prerreformistas”, entre los cuales destacan el consumismo y la vulgaridad degradante, el terror nuclear, o la mitificación de la tecnología. En cambio, mencionan como logros indiscutibles del actual régimen reformista, la recuperación de las ciudades —la población de Buenos Aires ha vuelto a las cifras de las primeras décadas del siglo XX— y el repoblamiento planificado de la fauna. Estos programas ecológicos, unidos a otros numerosos indicios del relato, sugieren que la Argentina representada en esta novela se encuentra integrada a una Confederación regional sudamericana que, a su vez, forma parte de una estructura de poder globalizado universal. Un ejemplo: el plan de restablecimiento del equilibrio ecológico del COREAN repobló el plantel equino de la pampa, y ésa es la causa del renacimiento del gaucho. El narrador informa que los gauchos “se dedican a la doma, la yerra, el arreo; hay gran demanda de vehículos de tracción a sangre: charretes, calesas, sulkys, etc. Los corralones proliferan a la puerta de la ciudad” (42). Ha sucedido algo semejante con los cowboys en EE.UU. y con los cosacos en Rusia. Igual que aquéllos, los gauchos conforman una minoría folklórica que se mueve sólo en reductos y zonas autorizadas, debido a su carácter “cerrilmente conservador”. La ciudad los rechaza, comenta el narrador y protagonista, porque “hay algo en ellos que no convence”. Como tam-

poco convencen los tranvías actuales a los personajes que añoran a los auténticos tranvías originales.

Como los gauchos, el protagonista también pertenece a una minoría fuertemente marginada y controlada por el régimen reformista. Habita en un barrio de “Externos”; esto es, de gente inadaptaada al sistema de la Reforma, y tiene prohibido moverse fuera del espacio asignado en la ciudad, que es el del barrio San Telmo. Geográficamente marginal, se caracteriza por sus construcciones de 1930 y su pobreza.

Se manifiesta así, tras la armonía aparente, el dominio de un poder represivo, vigilante y estricto, que controla hasta los mínimos detalles de la vida ciudadana. Toda forma de discurso individual está coartada, incluso las manifestaciones emocionales, como se comprueba en la visita de Aguirre a la casa de reposo en que se encuentra su madre y en todos los sucesos relacionados con su muerte.

El valor metafórico del Barrio de Externos con sus reuniones de intelectuales en el café **Sudamérica** (la situación “heterotópica” del intelectual a través de los tiempos y, muy especialmente, en los países latinoamericanos), se explicita en la exposición de Fontán sobre la “externidad” como institución permanente y necesaria a través de la historia, pero siempre mal entendida.

Los personajes “externos” tienen en común sus raíces “prerreformistas”. Se educaron en esa época, a la que el régimen prohíbe referirse —aunque financia un organismo para estudiarla—; por eso, se refieren constantemente a ella, a pesar del riesgo que corren al hacerlo, aunque sólo sea para criticarla y negarla.

El conflicto de Guillermo Aguirre, quien no en vano es un historiador, reside en su total desarraigo y ajenidad tanto respecto de la cultura pasada como de la vigente. No se reconoce en los discursos de sus compañeros de “externidad”, y le sería imposible, como se comprueba en la Segunda Parte de la novela, aceptar la condición de “interno”. Su narración, extremadamente fragmentada y dispersa, expresa una identidad precaria, consciente de su debilidad; una memoria conformada de retazos discursivos que carecen de credibilidad.

El gesto de donar su biblioteca al Neuropsiquiátrico —por medio de Jacinto, personaje que periódicamente se interna en ese establecimiento—, simboliza su gradual desprendimiento de una formación cultural que siente inhumana: “(...) siento como asco ante toda esa cultura del drama, de la culpa, de la angustia. Esos espeleólogos sublimes. Esas cascadas de alta montaña: Nietzsche, Van Gogh, Pascal” (33).

Como en las novelas anteriores, también en ésta el protagonista desarrolla una búsqueda existencial que constituye el eje de la acción. A lo largo de su recorrido exterior e interior, recibe aportes de numerosos

personajes que lo aproximan al descubrimiento de su propia posibilidad de trascendencia existencial.

El más destacado de esos personajes es Marina, la asistente psicológica voluntaria del APE (Apoyo Psicológico Para Externos), que pretende ayudarlo a superar los complejos que, supuestamente, le impiden acceder a la normalidad de “interno” al sistema. Aguirre no cree ni en la ciencia psicológica ni en su propia posibilidad de hacerse “interno”, pero responde sus fichas para asegurar el apasionado amor que vive con la joven.

Marina le demuestra que es posible una actitud existencial vital y abierta; y, además, lo orienta al encuentro de su propio origen:

Marina no puede tolerar lo que llama mi parálisis. Pertenece a lo mejor del posreformismo y por lo tanto hay en ella una admirable aceptación clara, sensual, pánica, de la vida (el sexo y su belleza son la segura Estrella Polar de sus singladuras). Es una seguidora ortodoxa de Melanie Gross; se metió en un dédalo para acercarse a mi niño primordial. En el fondo, su único objetivo es el infanticidio (34).

El propio narrador confiesa que acomodaba sus respuestas para construir una ficha clínica correcta y así colaborar a la carrera administrativa de la joven asistente. Pese a ello, en sus respuestas va recreando una imagen de su infancia como un mundo abierto, libre todavía de las limitaciones de la razón, de las metas, medidas y conciencia de la muerte que le impusieron posteriormente los mayores a través de la educación. De acuerdo a esta imagen, la infancia es el Reino de la Unidad: “uno era tierra en tierra y aire en el aire”.

El papel de la poesía es conservar de algún modo ese Reino de lo Abierto, contra la acción destructora de los educadores: “Todo poeta es un vengador que venga los atropellos de la sinrazón” (40).

“Lo Abierto” es también objeto de la discusión en el café **Sudamérica**. Algarve vincula el tema con Hölderlin: no correspondía hablar de Lo Abierto, sino de **Das Offense**, tal como aparecía en la tercera estrofa de la gran alegría **Brot und Wein**.

El propio Algarve recuerda una anécdota de Rilke, en la que el poeta contempla desde la ventanilla del tren en marcha a un caballo corriendo por la llanura en verano. Comprendió que: “El animal habitaba el espacio sin agobio de meta o de peligro. Existía en plenitud; una plenitud que nosotros los humanos desconocemos ya”. La desdicha de la humanidad es: “Estar *ante* pero no *en* el mundo” (43).

Jacinto, el paciente por propia opción y doctrina del Neuropsiquiátrico, relaciona la noción de Lo Abierto con la de la locura. Lleva a Aguirre al Neuropsiquiátrico y le presenta a Aristóbulo Melián, un interno que ve

en la alienación de la razón, por medio de la facultad imaginativa, la posibilidad humana de crear un vínculo directo y libre con el mundo. Jacinto explica el pensamiento de Melián:

Embiste el absurdo no desde lo real y posible sino a partir de lo imposible o inexistente *en apariencia*. Primeras experiencias: Imaginar un tono de verde nunca visto, describirlo, llenar varias páginas de cuaderno comentando su particularidad y después, cuando todo parece olvidado, encontrar ese verde en un brote del Parque de los Sindicatos. Y así hasta postulaciones más concretas.

Partiendo de la nada, al ser. Del no-ser hacia el ser. ¿Quién niega que el túnel del conocimiento no tenga dos bocas de entrada? De la antimateria a la materia (90).

La recuperación del Reino de la Unidad, el acceso a Lo Abierto, pasa por la rebelión contra la razón. El gran obstáculo que debe enfrentarse es el miedo ancestral a pasar el umbral de lo racional, tan poderoso, que sólo algunos grandes “Externos” en la historia —Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh— han dejado unas pocas palabras que pueden servir de guías a los rebeldes. Aguirre sabe que él no podría superar el “miedo metafísico”.

La posibilidad cierta de ingresar como “interno” al régimen —que le abre Marina a través de sus influencias— profundiza la crisis existencial de Aguirre hasta el extremo de provocar el término de su relación amorosa con la asistente.

Experimenta una contradicción trágica en la ruptura sentimental con la joven, porque comprende que con esa determinación está contradiciendo su anhelo de abrirse a la existencia; se sorprende a sí mismo cerrándose al presente cierto de un amor verdadero:

Tuve la clara sensación de todo *mi* absurdo: yo destruía la realidad del amor por la convicción de que nada es válido, que antes debemos nacer, que somos sombras de prehistoria destinados al fracaso. Negaba el presente para conquistarlo en una forma válida, posterior a su mutación (173).

Consultando el Tarot, la vidente Olga pronostica a Aguirre que su crisis se resolverá positivamente porque lo conducirá a renacer a una vida nueva. La profecía de la vidente se cumple en la Segunda Parte de la novela, que no en vano se titula “**El Temporal** (hasta que silba la perdiz)”.

Para nacer, el personaje debe morir a su vida actual, proceso que se inicia cuando Marina se fuga con el “externo violento” Martinov, para unirse a la rebelión armada.

Este acontecimiento acelera la acción exterior en la novela, generando enfrentamientos bélicos, asaltos guerrilleros y medidas represivas contra los externos del barrio San Telmo, como el cierre del café **Sudamérica** y

el encarcelamiento de algunos de sus parroquianos. En el plano de la acción interior, radicaliza el sentimiento de absurdidad existencial del protagonista, profundizando su presentimiento de ser objeto de una gran farsa montada por el poder, en la cual hasta la asistente Marina y el propio Martinov serían actores, quizás inconscientes.

Se desarrolla así, el motivo del mundo como teatro, que no sólo expresa la crisis existencial del protagonista, también propicia la parodia de los discursos utopistas revolucionarios, cuyo fracaso se satiriza en la figura patética, desintegrada y estereotipada de Martinov.

La “muerte” de Aguirre se completa en el Neuropsiquiátrico, adonde Jacinto lo lleva para que ingrese al grupo de Aristóbulo Melián. El ritual iniciático a que se le somete para esos efectos, constituye un momento de progreso del personaje en la mutación que está viviendo. Antes de hacer referencia a él, conviene recordar la exposición de Melián sobre el “celacanto”, que Aguirre alcanza a escuchar cuando llega a la clínica, y que tiene relevancia en el nivel simbólico del relato. El proceso que vive el personaje se comprende a la luz del sistema de símbolos.

Según Melián, el “celacanto” es un pez valiosísimo que debe buscarse en los mares del sur. Si lo atrapara, sin embargo, Melián afirma que lo devolvería de inmediato a *su* mar, lo que indica que su valor no es el corriente en un pez.

La metáfora es clara, si se considera el nombre del pez y el comentario de Melián sobre los objetivos que persigue con su exposición sobre el celacanto: “lo importante es (...) que la gente mantenga vivo el entusiasmo creador, la disponibilidad para la aventura generosa” (205).

A la isotopía que relaciona “canto”, mar y aventura, se integra el nombre de Marina, personaje que aparece por última vez al final de la novela vestida de marinero en el transatlántico *Alejo Carpentier*, iniciando un viaje por mar.

La palabra “canto” también significa “piedra”, noción relacionada con la tierra y con el trabajo del artista. La noticia temporalmente más remota que entrega la novela sobre Marina, se refiere a su condición de amante de un escultor en París; es decir, Marina es a la vez mar y piedra.

Sobre esta base, es posible analizar el valor simbólico de la figura de Marina.

Jacinto, quien está convencido del “retorno de los dioses” con el advenimiento de la era de Acuario, explica a Aguirre que Marina no puede ser sino lo que existencialmente es: la entrega a “la vida y el vitalismo”, al “tiempo del amor”.

En la experiencia de Aguirre, efectivamente, Marina es una diosa (254). Ella constituye el Centro, el espacio sagrado que posibilita el salto

a Lo Abierto, al Orden Supremo de las Cosas, a la plenitud y Unidad del Presente. Es laurel, roca o cono que une Cielo y Tierra (129-130).

La proposición de Jacinto a Aguirre consiste en que el “salto” a Lo Abierto, más allá de los límites de lo racional, lo realice en el Neuropsiquiátrico, ingresando a la secta de Aristóbulo Melián. Este último desconfía de Aguirre, porque lo juzga “muy aferrado al Tiempo y al Espacio, esos dos leños de la Cruz de la razón Occidental...”. Con todo, acepta someterlo a un rito de iniciación, en el que pondrá a prueba su capacidad para superar el umbral protector de la razón y acceder a Lo Abierto.

Jacinto define el rito iniciático que se le ha preparado como “el ritual de ruptura con una cultura muerta y de paso a la liberación total del poder imaginativo, o sea el renacimiento” (253).

Aguirre no logra superar las pruebas de iniciación, ni siquiera con el apoyo de drogas. Su fracaso parece evidente. Consuela a Jacinto explicándole que él pertenece a un tipo de personas que necesitan “negociar con la razón, burlarla por el lado de la fantasía. Contradecirla en un continuo juego volteriano”.

En realidad, el personaje no fracasa y completa su renacimiento, pero más allá del Neuropsiquiátrico y de los límites doctrinarios de Melián. Quien intuye esto es Olga, la vidente, que es amiga de Jacinto y lo recibe durante su penosa prueba de iniciación. Lo anima recordándole su profecía:

- No crea que me olvidé de las cartas que le eché hace tiempo. Recuerdo que al final, la aclaratoria del juego era el Emperador: la paternidad, la madurez, ¿no?
- Sí, creo que sí.
- Confíe. Si mal no me acuerdo, el tarot del vértice era la Emperatriz ¿no?
- Realmente no recuerdo.
- Sí, creo que sí —dijo Olga con convicción y buenos deseos (246).

La “muerte” existencial incluye el fracaso en todos los órdenes, el rito iniciático entre ellos, y una agudización de su conciencia de la enfermedad grave que lo aqueja: “el avance de las células amarillas”, su carencia total de razones para vivir y de vínculos reales con el mundo.

La nueva opción existencial se le abre al leer una carta en su departamento, en la que se le comunica su aceptación como “interno”. La revelación no proviene de esta noticia sorpresiva —sigue sospechando una maniobra política detrás de ella—, sino de una frase que le envía Marina por intermedio de la redactora de la carta, y de unos versos de Hölderlin que su lectura le evoca.

Marina —que también ha pasado por la prueba del desastre militar de Martinov— le manda el siguiente recado: “no hay otra madurez que la

de internarse y afrontar”. La alusión a la madurez relaciona su mensaje con la profecía de Olga.

Los versos de Hölderlin que la carta hace recordar, son los siguientes: “Allí donde surge el peligro / Crece lo que salva”.

En la Primera Parte de la novela, dialogando con Martinov, Aguirre ya había pensado que, probablemente, los verdaderos cambios sociales los provocarán los “callados”, los que, enmascarados por su aparente inoperancia, ingresen a la realidad social sin dioses con “un dios escondido”. En otro diálogo, esta vez con Algarve, había propuesto que la única posibilidad de cambiar el mundo es el “retorno a la fiesta”, arrojarse desnudos al río, disponibles, entregados. La respuesta de Algarve es elocuente: “cediendo a una plena entrega al presente provocaríamos una mutación que alteraría sustancialmente el sentido de *esa* Historia, al menos tal como la hemos padecido hasta ahora...” (82).

Se trata, por lo tanto, de un nuevo concepto de la existencia, del tiempo y de la historia. El obsequio del reloj destruido de Martinov, que hace Marina a Aguirre antes de que zarpe el *Alejo Carpentier*, simboliza el fin de una idea de la historia.

Una relación nueva con el tiempo y el espacio es la que experimenta Aguirre en su paseo por la ciudad con que se cierra la novela. Recorre el barrio de su infancia y descubre su identidad con la urbe. Comprende que esa realidad ciudadana, que él ha colaborado a construir, y que comparte con los que también la han construido, es memoria en movimiento. En su Presente se confunden pasado y futuro, realidad y ficción, lo colectivo e individual.

La presencia plena de la ciudad es también la del Reino añorado de la Unidad perdida:

Era un cosmos. Toda gran ciudad es un adelanto de esa totalidad abstracta. Era el Uno (...) Comprendí que de algún modo vamos siendo la materia de su eternidad, que la ciudad está construida con su cemento, su granito y con nuestra variada humanidad (...) Al fin de cuentas yo era uno de sus modestos protagonistas. Un obrero de su materia (253-254).

También en esta novela el protagonista —un historiador— se salva por la escritura; pero en este caso lo que se escribe es la ciudad.

Al fin de cuentas, la ciudad era el pizarrón, o el papel, o la arena efímera, donde anotamos las singladuras de nuestra vida (253).

La construcción de la novela metaforiza esta concepción del espacio-tiempo ciudadano. Su texto construye un Buenos Aires que es memoria, en el que conviven armoniosamente personajes literarios —como Erdo-

sain y Balder— con históricos satirizados o mitificados —como Eva Perón, Borges, Irigoyen, Rosa Luxemburgo y Sartre—; y en el cual el tiempo ocurre con tal simultaneidad, que su cronología constituye una constante impertinencia. La realidad ciudadana representada corresponde a la memoria del protagonista y narrador, que convoca a todos los personajes y acontecimientos que la conforman.

## CONCLUSIÓN

Los protagonistas de las novelas de Arlt, Marechal y Posse desarrollan historias de búsqueda existencial que pueden interpretarse sobre la base de la teoría de la desesperación propuesta en **La vida breve** de Onetti. Son personajes desesperados en ciudades en crisis, que encuentran en la escritura respuesta a su necesidad de trascendencia.

Tanto Estanislao Balder, como Adán Buenosayres y Guillermo Aguirre, viajan en una ciudad sin dioses. Los dos primeros en el Buenos Aires de comienzos de siglo, impactado por la modernidad; el último en uno profetizado por el relato de anticipación, en el que ya no rigen las utopías, que han sido penalizadas y aniquiladas por la fuerza.

Los personajes de las tres novelas personifican la solución para su angustia en una figura femenina. Las tres mujeres: Irene, Solveig y Marina, se elaboran en los relatos como metáforas del conocimiento trascendente. Irene y Solveig se fundamentan en la tradición neoplatónica y esotérica; Marina se vincula a la simbolización tradicional de lo erótico en cuanto vía de apertura y conocimiento.

Todo el sentido de la historia de Estanislao Balder radica en la degradación de la figura sacralizada de Irene. En ella se desmitologiza a toda una cultura falsa e hipócrita. La novela remitifica el acto de escribir —y reescribir— la historia de amor, dándole el valor de una instancia de recuperación del sentido existencial: recrear su historia permite a Balder —como al personaje de Onetti— “verle la cara” a su desesperación, comprenderla y rescatar con ello su identidad. También el “cronista” experimenta su acto de reescribir la historia de Balder como una posibilidad de conocimiento del ser humano: “El hombre, en cualquier extremo de la pasión, es un espectáculo extraordinario...”.

En **Adán Buenosayres** la figura femenina simboliza toda una concepción poética que ve en la creación literaria un modo de comunicación del ser humano con sus orígenes en la Unidad Primordial divina.

En **La reina del Plata**, el protagonista es un historiador que, derogados los metarrelatos, comprende que sus hallazgos carecen de valor. La figura femenina, símbolo de Eros, posibilita una relación mítico-poética con la existencia, basada en la entrega al “instante” del Presente, entendiéndolo-

lo como recreación permanente del Tiempo-Espacio de la plenitud en la Unidad Original.

El descubrimiento de la ciudad como un texto al que colaboramos a escribir y en el que nuestra escritura se encuentra con todas las escrituras que en todos los tiempos han colaborado a construirla, proviene de esta actitud existencial, “abierta”, “posontológica”<sup>25</sup>, que posibilita “el retorno de los dioses”.

Probablemente esta actitud ante el Tiempo y ante la Historia, expresiva de una conciencia muy aguda del fin de los metarrelatos, es la diferencia más evidente entre esta última novela y las dos anteriores.

En cambio, hay muchos elementos que aparecen constantes en las tres, lo que sugiere que, pese a su expresión de cambios profundos, siguen compartiendo una sensibilidad común en muchos aspectos fundamentales. Entre ellos, destaca la valoración del texto poético. Si bien con importantes matices de diferencia, los tres novelistas expresan en sus novelas una concepción de la escritura como posibilidad renovadora del ser: como instrumento de salvación existencial.

#### ABSTRACT

A lo largo del siglo XX, la novela argentina desarrolla una poética literaria que concibe a la palabra creadora como posibilidad de salvación existencial. Esta idea de la literatura, que tiene en la obra del uruguayo Juan Carlos Onetti su más pura y lúcida expresión, se encuentra también en los fundamentos poéticos de otros grandes narradores rioplatenses contemporáneos.

En el presente trabajo se analizan tres novelas —de Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Abel Posse, respectivamente— para apreciar la continuidad y rica diversidad de sentidos que adopta esta poética en la narrativa argentina de nuestro tiempo.

*All through the XIX Century, the Argentine novel develops a literary poetics which views the creative word as the possibility for existential salvation. This idea of literature, which finds its purest and most lucid expression in the Uruguayan J.C. Onetti is also present in the poetic fundaments of other great contemporary narrators of the River Plate.*

*In the present study, the novels of A. Arl, L. Marechal. and Abel Posse are analyzed, with a view to establishing the continuity as well as the diversity of meanings adopted by this poetas in the Argentine fiction of our own times.*

<sup>25</sup>Cfr. Wolfgang Janke: **Mito y poesía en la crisis Modernidad/Posmodernidad. Postontología.** La Marca, biblioteca de los confines, Buenos Aires, 1995. Los comentarios a Hölderlin tienen mucho que ver con los contenidos de la novela, como en general la tesis del trabajo.