

MARECHAL Y LA VANGUARDIA: UN PROYECTO PARA IMAGINAR LA NACIÓN

Mariela Blanco*

Resumen:

Este trabajo estudia los tres primeros poemarios y la primera novela, *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Se analiza especialmente el dispositivo de la invención como operatoria distintiva de la vanguardia, desde una perspectiva comparatística con los primeros textos de Jorge Luis Borges. Se supone que los jóvenes Borges y Marechal ponen a funcionar un dispositivo de invención que implica la imaginación de contornos geográficos y atmósferas de ensoñación para poner en acto el programa criollista-vanguardista compartido de dotar de imaginación a la nación. Se privilegia una metodología centrada en el análisis textual para demostrar el modo en que ambos poetas realizan este proyecto en el marco de los cambios sociales que trae aparejado, principalmente, el fenómeno de la inmigración entre 1920 y 1930. El artículo permitió concluir que hay una sucesión entre los primeros poemarios y la novela de Marechal, dada la continuidad de los principales mecanismos para inventar imágenes sobre la nación, mucho de los cuales son compartidos por el proyecto de Borges. Entre ellos se destacan: el paralelismo entre la labor del poeta y el creador, el uso de imágenes oníricas y la metáfora del viaje para crear “mitologías” emplazadas en espacios fronterizos de la ciudad.

Palabras clave:

MARECHAL – VANGUARDIA – IMAGINACIÓN – NACIÓN- IDENTIDAD

Abstract:

This study takes in Leopoldo Marechal's first three poetry collections and his first novel, *Adán Buenosayres*. In particular, it focuses on invention as a mode characteristic of the avant-garde, and takes a comparativist approach, reading Marechal's poetry alongside Jorge Luis Borges's first publications. Our hypothesis is that as young men both Marechal and Borges employ a mode of invention that entails the imagination of geographic contours and oneiric ambience as a means of carrying out their shared criollo-avant-garde program of imbuing the nation with imagination. The methodology adopted here is that of close reading, with a view to showing that both poets' engagement with this project is closely linked to the social changes brought about by, among other things, mass immigration to Argentina in the years 1920-1930. The article argues that there is continuity between Marechal's first collections of poetry and his first novel, given the recurrence of the principal means of inventing images of the nation, many of which are equally present in Borges's work. Among these we might highlight the parallelism between the work of the poet and the creator; the use of oneiric images;

* Dra. en Letras, Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Argentina II, Facultad de Humanidades - UNMdP. Investigadora adjunta del CONICET. marielacblanco@yahoo.com.ar
Recibido 31/03/17. Aprobado 29/05/17.

and the metaphor of the journey in order to create “mythologies” set in the margins of the city.

Key words:

MARECHAL – AVANT-GARD – IMAGINATION – NATION - IDENTITY

Hace ya unos años que vengo estudiando las relaciones de apropiación y polémica que las poéticas de Borges y Marechal instauran con las diversas modulaciones del nacionalismo entre 1920 y 1940. Este enfoque me llevó a detectar que ambos comparten el proyecto poético vanguardista de imaginar el ser nacional, aunque lo realicen de manera diferente. Uno de los aspectos más interesantes de esta indagación surge a la hora de analizar el sistema de inclusiones y exclusiones que cada escritor considera a la hora de inventar esa nación imaginada que surge como una vacancia en esos años en que los contornos políticos ya están definidos. Ya desde el célebre Centenario de 1910 la pregunta por la identidad se torna nodal en tanto subyace el afán por unificar lo heterogéneo, de armar el relato del pasado nacional que “sirviera como molde intelectual en el cual se construiría a los argentinos” (Devoto, 2004: 281). Los poetas vanguardistas, unos años después, no rehúyen esta cuestión; por el contrario, traman sus proyectos en torno de este afán por dotar de poesía a la nación. En este trabajo, analizaré el modo en que Marechal inventa la identidad nacional en sus primeros poemarios y en su primera novela, *Adán Buenosayres*. Frecuentemente haré alusión al proyecto poético delineado en los primeros escritos de Borges para comparar el recorte y los modos a partir de los cuales cada uno concreta este proyecto común criollista-vanguardista.¹

Este trabajo es parte de un proyecto mayor de Cooperación Internacional financiado por el Ministerio de Ciencia y Técnica, CONICET (Argentina) y la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Alemania), el cual dirijo junto a la Dra. Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena), en el cual me ocupo de comparar la narrativa de Borges y Marechal a partir de la hipótesis de una oposición entre una mirada liberal y una revisionista. Dentro de este marco, inscribo estos textos dentro de la vasta trama de representaciones de la nación, en una genealogía que comienza con las polémicas en torno de la lengua y se extiende hacia otras problemáticas acuciantes en la conformación del imaginario nacional como es el caso de la inmigración, fenómeno tangible que impactó en la delimitación de los contornos sobre lo argentino tanto a fines del siglo XX como con la llamada segunda oleada o de masas, posterior a la Primera Guerra Mundial (Devoto 15).

I. Creación poética “en un país más casto que la dignidad del agua”²

En el caso de los primeros poemarios de Marechal, quiero destacar la variedad de sus tonos. De la raigambre más modernista de *Los aguilucho*s (1922) (poemario del cual renegó al no querer reeditar), pasamos al ensayo de la metáfora ultraísta en *Días como flechas* (1926) y a la impronta platónica en *Odas para el hombre y la mujer* (1929). La marca más saliente de cohesión entre ellos está dada por la dimensión alegórica y la genésica, además del uso de las matrices genéricas clásicas. Sin dudas, la mezcla con el

tono irreverente y los elementos de la cultura popular ingresarán en su escritura de manera más visible en la década siguiente.

El poema “Los aguiluchos”, que abre y da nombre al poemario, inaugura la obra édita del poeta con una proliferación de voces -las de los aguiluchos-poetas- que ofrecen sus reflexiones sobre la creación.³ El texto, de notorio tono modernista, está estructurado en estampas. En la primera, se presenta el marco en el que los aguiluchos proferirán sus visiones:

¡Y fue al romper la autora! Por sobre las/ montañas,
como un gran ostracismo de visiones extrañas
que de la noche emergen, iniciaron sus rutas.
Se encendía el levante con la luz matutina,
los valles despertaban envueltos en neblina
y los genios nocturnos asaltaron las grutas. (2014: 9)

La estructura de esta primera estrofa al modo de sexteto agudo (alejandrinos con rima consonante AABCCB) contribuye a lograr un efecto de estilización de marcha patriótica por el tono altisonante que remonta a los modos neoclásicos.⁴ La mención inmediata de la “aurora” remite a la ópera homónima, así como la alusión a la altura que instalan las “montañas”. Del “águila guerrera” que “audaz se eleva” a los aguiluchos marechalianos, creo que hay un puente no tan distante que permite hablar del estrecho vínculo entre épica y lírica ya desde estos primerísimos versos.⁵ Además, no sólo resulta similar la escala cromática de esta marcha que se transformaría con el tiempo en himno a la bandera, sino que se repite el recurso de asimilar los colores del cielo a los del ave: “¡Poderosa visión! Su cabeza de nieve/ erguía el monte azul, y en el púrpura leve/ que ya ardía en los cielos inundaba sus crestas.” (2014: 9).⁶ El tono solemne de la pieza se recupera en este poema, además de ciertas imágenes cromáticas del cielo y la imbricación entre la altura y la imagen de la Patria: “Alta en el cielo,/ un águila guerrera, /audaz se eleva,/ al vuelo triunfal.”

En relación con “Aurora”, me interesa destacar también la emergencia del dispositivo de la guerra que se transformará en un motor en textos posteriores.⁷ Resignificando el “águila guerrera” de la canción patriótica, los versos marechalianos nos ofrecen una voz que canta la unión de “guerrero” y “poeta” en una figura armónica, así como una profusión de tonos y géneros que se ofrecen como modulaciones para celebrar la hermosura de la vida:

¡Ser astro cuando el astro sus placeres desboca,
ser espectro en la noche y en las lides saeta;
ser guayacán y loto, ser de espuma y de roca,
ser de barro y de armiño, ser guerrero y poeta!

¡Ah, la vida es hermosa porque es múltiple y varia:
en sus mil manos sed una lira que late
pronto al himno feliz, a la tierna plegaria,
al apóstrofe sordo o al canto de combate!” (2014: 13)

Las voces de las águilas se elevan en pos de discutir sobre el acto de la creación, en la línea de esa similitud entre el poeta y el Creador que muchos críticos señalan como

una de las marcas distintivas de la poesía del autor. Quiero detenerme aquí en la coincidencia en el emplazamiento en el amanecer (que en este caso se extiende hasta el atardecer) como atmósfera que propicia las visiones, como en Borges. Pero lo más importante es el uso del dispositivo de tejer el mundo referencial del poema a partir de visiones o sueños. Al anuncio de la “¡Poderosa visión!! de la segunda estrofa, se agrega el acto de ensoñación como disparador la voz de la estampa III:

“Yo soñé -dijo- el sol de una vida más bella,
de una vida que nunca quizás alcanzaré;
lo he buscado en la noche cual se busca una/ estrella
y vencido mil veces aún lo busco ¿por qué?
Fatigado de cumbres descendí a lo más hondo
y aburrido del éter en la sombra me hundí,
busqué en antros y en nieblas y ¡oh, dolor! En el/ fondo
lo vulgar, lo de siempre, lo ya gustado vi...
[...]
¿Será, acaso, locura; será presentimiento?
¿será intuición en medio de tanta oscuridad?
¿será tal vez...? ¿Quién sabe? Pero angustiado/ siento
cómo se ríe a veces la bruja Realidad.

Y esperaré no obstante. Lo exige mi quimera
que, siendo un mal, endulza la pena de vivir...
Porque esperar es noble: la creación entera
dice no sé y va en sueños forjando el porvenir.” (2014: 11-12)

Este camino que orienta el afán de trascendencia está signado por un movimiento de ascenso y descenso (tal como teorizará en su ensayo posterior *Ascenso y descenso del alma por la belleza*, de 1939), en donde el sueño se contrapone al plano de lo real, fijando su decir poético cargado de fe en el porvenir. Sobre el final, la poesía cargada de futuridad propia de los ismos. En esta línea, sobresale el poema “¿Y más allá?”, en donde el sujeto se autoproclama como: “Soy una imagen vaga, la sombra de un deseo; / pero hallaré algún día mi oculto manantial.../ ¡Entonces seré el Hombre que soñó Prometeo! —¿Y más allá?” (2014: 38). Respecto de estos versos, Monteleone observa los rasgos originarios de un decir poético que ya en este poemario trasciende la “inspiración victorhugueana” anotada por el propio Marechal, pues

Ese *más allá* futuro es otra estación del sujeto imaginario: es el lugar de la vanguardia. ¿Qué es la vanguardia, *l'avant-garde*, sino lo que va adelante y *más allá*: ultra, avance y proa al más allá, arte que comienza y que proyecta sobre el espacio la dinamia temporal arrojándose hacia un horizonte que despunta como en un ‘canto en la grupa de una mañana` (Marechal 2014d)? (Monteleone, 2015: 122)

A los fines de la configuración de la patria, interesa destacar la modelación del sueño y el deseo como dispositivo poético para proyectar imágenes. Asimismo, señalo la presencia de la mitología griega como modo de conjugar presente y pasado en un sistema de opuestos armónicos, base de la dinámica compositiva marechaliana.

Los aguiluchos se distingue entonces por una impronta utópica que instala la posibilidad de un espacio soñado por un “niño curioso”, que en el poema “El pájaro que habla” anida en el “bosque del pájaro que habla” (2014: 84), cuya existencia se concreta en tanto pasible de ser precisamente soñado. Con una clara huella romántica, una de cuyas imágenes más emblemáticas es la del pájaro que representa al poeta, este primer poemario se distingue por una concepción del sueño homologable al de creación de imaginación al modo divino, es decir, como puente para proyectar un mundo más allá de lo ininteligible, prefigurando la concepción poética que adoptará una forma teórica cabal en *Ascenso y descenso del alma por la belleza*.

Más allá de las apreciaciones respecto del cambio de estilo en *Días como flechas*, quiero subrayar la continuidad de una mirada que no se orienta tanto al rescate del pasado, como sobre la infancia como etapa idealizada a partir de la cual el poeta puede modelar un porvenir.⁸ El texto de apertura, “Poema sin título”, retoma los dispositivos del sueño, el canto y la infancia, pero ahora afincados “En una tierra que amasan potros de cinco años”, “En un país más casto que la desnudez del agua” (2014: 89). Ahora, “los días descienden como piraguas”, al modo ultraísta, tal como reconocen la mayoría de los críticos, pero se intensifica la imbricación entre espacio e infancia, entre sujeto y mundo, en la búsqueda de una mirada y una voz que se van emplazando cada vez más notoriamente hacia ese espacio idílico y cargado de futuro que en su novela ya será definitivamente el Sur.⁹ Gloria Rivero de Videla, por ejemplo, enumera las técnicas que emparentan este poemario con “el movimiento literario cubiscreacionista” en su búsqueda por crear nuevos mundos con un pretendido afán autorreferencial:

Sin embargo, la no referencialidad del poema creacionista es relativa. Si bien las técnicas de fragmentación, abolición de nexos, renovación de las metáforas, condensaciones o simultaneísmos témporo-espaciales, collages, multiperspectivismos y otros procedimientos desrealizantes, pueden deformar, reformar, deconstruir-reconstruir o escamotear la reproducción mimética de las realidades percibidas con los sentidos del cuerpo, sin embargo, generalmente se refieren a anhelos, utopías o realidades psíquicas, anímicas, espirituales o míticas. (1997: 4)

Destaco particularmente de esta cita el cuestionamiento de la autorreferencialidad, pues coincido con Rivero en que siempre hay una referencia que remite al campo del deseo, espacio precisamente en el que coinciden las poéticas de Borges y Marechal y motivo por el que creo que se asientan en esta operatoria de la invención compensatoria en el sentido de que viene a instaurar un espacio posible, deseable, en el que se inventa la nación. Este potencial es reconocido por el propio Borges en su reseña al poemario publicada en *Martín Fierro* en 1926: “Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos.” (2007: 331)

El Sur como objeto imaginario en la poesía de Marechal es mucho más idílico que la Buenos Aires de Borges. Este Sur es eminentemente infantil y cargado de pureza vital originaria, fecundidad y futuro:

¡Yo te anuncio una tierra donde cada mañana
parirá un dios distinto!

Las mujeres curvadas como gajos

molerán el maíz y la canción.

El canto de las viudas no será sino un elogio
de las cosas que vuelven a sus ríos natales.

Todavía los niños no sabrán si es amarga
la sal que brota de los párpados...

Y te alzarás entonces
en una nueva castidad del mundo (2014: 119-120).

De la “ballesta de palabras” (2014: 122 y 128) cargada del deseo de elevar un canto nuevo que caracteriza a *Días como flechas*, nos deslizamos a la impronta platónica de *Odas para el hombre y la mujer*. En el primer poema, “Niña de encabritado corazón”, se establece un paralelismo entre la idea de niña y la de patria por los rasgos arquetípicos con que son tratados ambos conceptos. Así, la noción de patria se construye no tanto partiendo de lo dado, sino explorando el potencial modelador del poeta a través de la palabra. El acento puesto en lo nuevo implica cierta “responsabilidad” que recae en “los herreros musicales” que “inventan la ciudad” (2014: 150), así como el niño alfarero que tiene el poder de dar y quitar vida con sus manos a un pájaro (“Del niño y un pájaro”, 2014: 140). Se observa así que muchos tópicos de este poemario se repiten respecto de sus predecesores.

Este primer poema presenta el objeto imaginario saliente del poemario, la Patria, así como el lugar y la función del poeta, cuya intervención o experiencia es esencial porque es capaz de modelar la materia poética, poder concentrado en el verbo edificar:

Sólo al final de la estación fue cuando
sentí cómo la niña se disipaba en gestos.
Y vi su madurez cayendo a tierra,
y la estatura de su muerte
junto a la mar encanecida.

Mas, como la tristeza miente formas de Dios,
en la Ciudad y el Río de mi patria,
le arrebaté a la niña los colores,
el barro y el metal,
y edificué otra imagen, según peso y medida.
Y fue, a saber: su tallo derecho para siempre,
su gozo emancipado de las cuatro estaciones,
idioma sin edad para su lengua,
mirada sin rotura.

[...]

Sentada está la niña para siempre,
mirando para siempre desde su encantamiento.

Y este nombre conviene a su destino:
Niña que Ya No Puede Suceder. (2014: 135)

Este poeta que se irá diseñando como un demiurgo alfarero, tiene el poder de fijar e inventar imágenes con palabras, que son sus ensoñaciones capaces de alcanzar la eternidad, la detención del suceder. A continuación, la leyenda de “Todabiebla”, odas, fábulas, enigmas, en sucesión numérica, para configurar un mapa de la patria que recupera aquel niño y el pájaro que resuena de los poemarios anteriores, capaces de fraguar con su canto los incipientes contornos de un proyecto poético cimentado en la capacidad imaginativa de la invención: “Y el niño *inventa* el árbol/para que tenga fruta”, “Con agua y tierra *edificó* un destino:” (2014: 140-141, subrayado mío). No es de extrañar entonces que este programa interesara tanto a Borges, quien compartía este afán de poblar de mitos y leyendas nuestro imaginario poético para dotar de esos afantasmados contornos la idea de nación. Después de todo, como Marechal dejará asentado más adelante, el héroe (poeta médium entre la divinidad y las criaturas por él creadas), cual Ulises luego sus aventuras, tras haber completado esa misión de ascenso y descenso que le permite ver la Unidad en la multiplicidad y la multiplicidad en la Unidad, regresa “a su dulce patria donde la Hermosura Primera resplandece sin comienzo ni fin”, tal como aconseja Plotino al finalizar su tratado *De lo Bello* (1998 II: 365).

El poema “V. Del hombre, su color, su sonido y su muerte”, pone en evidencia el vínculo estrecho entre canto y patria. Y ese canto, tal como se veía a través de la apuesta al futuro, es esencialmente nuevo y plural, nace en un marco de ebullición y de simbiosis de la subjetividad con la tierra, la naturaleza. No obstante, en “VII. De la soledad”, esa voz poética parece sustraerse de “Nuestros idiomas en guerra” (2014: 146): “Desatado de guerras,/ oigo cantar mi viento.” (149) Ya se instala un tópico de esta poética, el de los herreros y su capacidad de acción, que será un *lei motiv* de la narrativa y ensayos posteriores. Pero este contundente remate da cuenta de la función que Marechal reserva para su poesía en esta etapa:

Pero los niños ríen de espaldas a la tierra
o en el margen del gozo:
conspiran bajo el sol de los herreros
para que tenga un alma la ciudad. (150)

El niño y el poeta comparten la facultad del sueño, así como los objetos poéticos adquieren los contornos prístinos de la infancia: la rosa bermeja del poema VIII, la patria joven del X y el árbol que “sólo es visible al niño, al poeta y al perro” del XII (2014: 158). Así, la voz que toma como objeto imaginario a la patria, elevará su canto para dotar a la patria de relatos legendarios, edificándola, soñándola, que es lo mismo que decir, en este lenguaje poético, dotándola de entidad, en esta primera etapa que es también la infancia de un proyecto que seguirá desarrollándose en su poesía posterior y sus novelas.

Sostengo así que en estos primeros poemas marechalianos, anida ya esa “inflexión idealizante” de la que habla Monteleone para referirse a una de las operaciones de los poetas martinfierristas: “fijar la imagen en un espacio mitologizado y arquetípico” (2014: 126), uniendo así los proyectos de ambos poetas a la hora de mitologizar una ciudad que excede los contornos de lo real. La operatoria a partir de la cual esta mitologización se lleva a cabo se encuentra esbozada en *Inquisiciones*: “Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética.” (1995: 31) Así como

en la poética trazada en los primeros textos por Borges “La pampa y el suburbio son dioses”, Marechal traza un espacio más idealizado en sus poemarios y le añade coordenadas reales en *Adán* para proponer un viaje que comienza en Villa Crespo, va hacia la orilla urbana de Saavedra hasta internarse en los confines alucinados de Cacodelphia y la solamente anunciada Philadelphia.

Leyendo estos tres poemarios en sucesión, que comprenden la primera etapa poética de Marechal, encuentro que, al igual que en Borges, “la prolijidad de lo real” está cuestionada como materia poética, para hacer hincapié en sus posibilidades imaginarias que permiten ampliar sus límites. Por eso no hay coordenadas precisas: los espacios y el tiempo están idealizados, anclando en una matriz mítica, en el que es posible explorar una conciliación entre dimensiones enfrentadas y hasta opuestas, como las de campo y ciudad, por ejemplo, que continuarán buscando una armonía unitiva aún en el utópico final de su *Antígona Vélez* (1965).

Hemos visto hasta acá cómo el poeta lleva a cabo la invención y, en ese proceso, nombra. “El poeta-creacionista está muy próximo al poeta adánico”, afirma Videla analizando la poesía de Marechal (1997: 5). Por eso la mirada primigenia del personaje es homologada a la del niño, a la de esa infancia que se constituye en un espacio privilegiado de esta etapa de la poética marechaliana. Veremos cómo se sigue procurando ese puente en su primera novela, corroborando esa imbricación de matrices genéricas que singularizan la visión del escritor.

II. *Adán Buenosayres*:

II.a. de la ensoñación poética de la infancia al sueño compartido, “populoso”.

Ya se sabe que una considerable distancia cronológica y genérica separa al joven poeta Marechal del autor de la meganovela *Adán*. No obstante, ambas textualidades están entrelazadas por el espíritu vanguardista que, lejos de ser abandonado, es revisitado, revisado y tematizado en una novela que tiene como agregado, además, el extenso tiempo de composición con el vaivén de tonos que eso trae aparejado (entre 1930 y 1948).

Gramuglio fue una de las primeras en sistematizar estas escisiones, sintetizadas en su sagaz lectura centrada en la imagen de escritor y las estrategias que se superponen en la novela. En primer término, por el contrapunto entre el poeta Adán y el “autor” LM, el primero de los cuales es enterrado para posibilitar la emergencia del narrador (1999: 776); en segundo, gracias al vasto período que comprende su proceso de escritura, que redundaba en “diversos momentos o etapas de la relación con la materia narrativa; se abre así un intervalo creciente entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación, y un desplazamiento que imprime cambios a la perspectiva (1999: 790)”. Martínez Pérsico llama “abismación en el código” a este enfrentamiento entre los discursos del Marechal del 20 con un Marechal “maduro” que reelabora de “manera novelesca” la experiencia vanguardista (2013: 143).

Propongo aquí una lectura singular que atenderá al significativo pasaje del verso a la prosa, que sin duda marca un verdadero clivaje en su producción, como una travesía poética en la que el sueño del poeta se hace colectivo, concretando una vez más el anhelo de Borges de “un populoso ensueño colectivo” del temprano poema “Amanecer”.¹⁰ En efecto, parto de considerar las peripecias del héroe Adán como eso, la aventura de un grupo de camaradas que compartió un sueño al que se le da una forma, una trama en esta novela. Aquello que el propio Marechal explicó en clave de

simbolismo del “viaje” (2008: 105), que se construye armando un trayecto en donde cobra relevancia la imaginación en tanto es compartida por el grupo de personajes protagonistas. Aquello que Tesler anuncia al caracterizar a Buenos Aires como la ciudad de la gallina (diurna) y el búho (nocturna), antes de emprender la aventura nocturna del descubrimiento de la Buenos Aires invisible en grupo:

Y vendrá la noche, y dos millones de cuerpos rendidos caerán a tierra: dos millones de cuerpos horizontales, bajo la mirada sin sueño de Dios, dormirán ruidosamente, rajando a pedos las conyugales sábanas. ¿Y quiénes velarán en la ciudad de la gallina? Sólo algunos espíritus insomnes que, junto a sus hermanos dormidos, *piensan en la Ciudad del Búho*, en la ciudad interior que no se ve ni se huele ni se toca (141, subrayado mío).

Si bien *Adán* se singulariza por una introspección plagada de elementos imaginarios, resulta fundamental destacar que el viaje del héroe no es solitario, ni aún en su punto de llegada/partida que representa su muerte, pues sus compañeros se encargan de llevar el ataúd simbólicamente en ese famoso comienzo que es también el final del personaje. Destaco entonces que con sueño compartido no sólo me refiero a los ideales de los jóvenes martinfierristas aludidos a través de seudónimos o máscara en la novela, sino especialmente a todo un imaginario que los reúne en la reflexión sobre las mismas preocupaciones en atmósferas oníricas y orilleras. Son ejemplo destacado de estas aventuras las narradas en los Libros III y IV, cuando los personajes inician un derrotero nocturno por los arrabales de la ciudad (Saavedra) que incluye la aparición de diverso tipo de espíritus, la asistencia al funeral criollo de Juan Robles y el banquete en la Glorieta de Ciro Rossini.

Es en estas privilegiadas ocasiones en donde se exponen las polémicas más jugosas sobre el tema acuciante de la identidad nacional y sus representaciones, tales como el lenguaje poético adecuado para la nación, el tipo social del gaucho y sus proyecciones para el ámbito de lo real y lo imaginario, las implicancias de la inmigración, etc. Gracias al juego con las luces y las sombras, la irrupción de animales dotados de voz y la omnipresencia de fantasmas, puede hablarse de relatos con tintes alegóricos, más allá de la borrachera de los personajes. El ámbito nocturno y colectivo elegido, contrapuesto a los recorridos diurnos y más bien solitarios de Adán, da cuenta además de la insistencia con la que los protagonistas señalan los rasgos oníricos de la experiencia, poniendo de relieve así la importancia de estas escenas de contornos fantásticos que se muestran propicias para la discusión de temas vinculados con la identidad nacional.

La síntesis de esa representación de un “clima intelectual” compartido la encontramos en este pasaje emotivo de sus “Claves de Adán Buenosayres”:

Lo que sucedió en realidad fue que yo, al escribir *Adán Buenosayres*, me sentía, con obstinada juventud, en el mismo clima intelectual y temperamental de nuestra revolución literaria. Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o el hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido: su graciosa desenvoltura se había trocado en la 'solemnidad' o el acartonamiento que tanto nos hiciera reír en nuestros antecesores de la pluma. (2008: 113)

Aunque cada uno con sus modulaciones, ese grupo de intelectuales cohesionó alrededor de lo un clima intelectual signado por preocupaciones comunes, con el propósito de ensanchar los límites de la nación (Funes, 2006: 22), para luego divergir en distintas direcciones.¹¹

II.b. el dispositivo ficcional de la invención para imaginar la nación.

En este apartado, me propongo analizar cómo se construye la nación imaginaria en esta primera novela, partiendo de la hipótesis de que el dispositivo de la invención continúa operando con una nueva orientación; en este caso, hacia la construcción de mitologías que emanan de las experiencias de los protagonistas de las ensoñaciones compartidas.

Vale aclarar que utilizaré el concepto de invención para referirme al acto de crear imágenes como operatoria; es decir, como mecanismo del intelecto que permite componer imágenes. Por otro lado, aludiré frecuentemente al acto de imaginar para enfatizar no solo el procedimiento, sino también el producto imagen que está generalmente vinculada a otras actividades como soñar, traspasar fronteras, deambular, recordar, entre otras.¹²

El funcionamiento del dispositivo de la imaginación se encuentra referido dentro de este programa de escritura: esbozado en el Libro Primero y concretado en el Libro Segundo de la novela.¹³

La primera señal de la importancia otorgada a la imaginación la encontramos en la presentación del protagonista Adán. Ya en la escena inaugural en la que despierta en la habitación de la pensión a causa de las voces que provienen del mundo externo, se observan los elementos a través de los cuales este personaje está construido: la observación del mundo a través de los sentidos, sus recuerdos y, fundamentalmente, un sueño, aquél en el que fraguó la muerte de su madre.

Una de las claves estructurales de la novela, brillantemente detectada por Javier de Navascués, es la presencia de la guerra como fundamento que entreteje los discursos que le dan espesor.¹⁴ Un ejemplo paradigmático está condensado en esta evocación del sueño:

Y para combatir aquella visión de muerte que aún lo perseguía, recitaba su tema de Historia Nacional: “Una bala mató el caballo de San Martín, y un soldado español disponíase a clavarle su bayoneta...” Pero todo era en vano, porque las escenas de muerte retornaban a su imaginación con una minuciosidad aterradora, y volvían los candeleros y las flores y los murmullos apagados. (113)

El triunfo de la imaginación por sobre el discurso de la Historia Nacional, así, con mayúscula, estandarizada para su repetición incesante desde la infancia, emerge como uno de los objetivos del texto, en donde otra visión de la historia pugna por emerger e imponerse a la hora de definir la nación. Y en esta batalla, la imaginación ofrece combate.

La imaginación adánica es el motor de la trama de relatos en donde intervienen tanto elementos de la realidad como imaginarios. Lo mismo ocurre respecto de la

construcción de la mujer, en donde la Solveig ideal se contrapone y se edifica, al mismo tiempo, sobre la base de la figura de la real.¹⁵

¿Qué ocurre respecto de la nación? Desde el programa marechaliano, solo adquirirá entidad en cuanto se la dote de mitos y leyendas, programa del que la propia novela emana. Se trata del ideario vanguardista compartido desde la juventud con Borges. En el momento en el que la novela se publica, en 1948, sus caminos divergen, tal como se lamenta Marechal en la referencia a sus camaradas arriba citada. Desde esta perspectiva, sostengo que sus rumbos se bifurcaron, aunque subrayo también que solo en el modo de darle forma a este programa, pero no en su afán de cumplirlo o de llevarlo a la práctica. En efecto, en el diálogo entre Adán y Tesler que cierra el Libro Primero, emerge en la boca sardónica del filósofo la proclama de *El tamaño de mi esperanza* del Borges vanguardista. Dice Tesler: “Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas! (151)”.¹⁶

Este dispositivo será entonces la base para la fundación literaria, mitológica, de una Buenos Aires literaria (que bajo las coordenadas del programa vanguardista, es una sinécdoque de la nación).¹⁷ Y si de estilización se trata (operatoria saliente de la novela), nada más significativo que el fragmento que inicia el Libro Tercero:

En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. Saavedra es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido: “El mundo se conserva por el secreto”, afirma el Zohar. Y no a todos es útil conocer el verdadero nombre de las cosas. (253)

Gran parte de la crítica especula incluso respecto de las desavenencias entre Borges y Marechal, una de cuyas cristalizaciones está dada por esta satirización de la figura de Borges en el personaje de Luis Pereda.¹⁸ Sin dudas que al autor de *Ficciones* no le habrá hecho mucha gracia verse aludido a través de apelativos como “fortachón y bamboleante como un jabalí ciego” (256), pero al afán caricaturesco de Marechal hay que contraponer el homenaje constante hacia su escritura a la hora de referirla a través de un universo ficcional muy cercano al construido por Borges en sus primeros poemarios. Me refiero a la caminata por un arrabal, la predilección por los espacios de frontera en donde convergen ciudad y campo (“dos gigantes empeñados en singular batalla”), así como a ciertas imágenes de “Fundación mitológica de Buenos Aires” en donde el río de la Plata es el objeto privilegiado del poema. En efecto, el deambular por el barrio de Saavedra propuesto en el Libro III está plagado de guiños-homenaje.¹⁹ Así, la apelación a la caricatura no es más que otra prueba de la pervivencia del fantasma martinfierrista que acompaña aún al Marechal novelista.

La predilección por espacios fronterizos es una marca de la primera etapa borgeana, sagazmente estudiada por Sarlo en *Borges, un escritor de las orillas*.²⁰ Ambos poetas comparten la operatoria de tomar como punto de referencia espacios reales (Buenos Aires de manera privilegiada) que se transforman por el influjo de la imaginación y se vuelven funcionales a las reglas autónomas de la ficción. En *Adán Buenosayres*, las referencias espaciales se transforman en leyendas gracias a las experiencias que viven sus personajes, que trascienden los límites impuestos y se

internan en confines en donde los contornos espacio-temporales se desdibujan. Tal es el caso del velorio, pero de manera más evidente, el descenso a los infiernos de Cacodelphia o la “Buenos Aires invisible” en donde todos confluyen. La noche es el marco propicio para internarse en el margen, espacio en donde hasta las fronteras de lo civilizado y lo bárbaro se diluyen. Luego del conjuro mágico en el ya conocido ombú por parte de Shultze para que se abran las puertas de ese mundo imaginario, Adán Buenosayres invita al lector a compartir ese “ensueño populoso” en donde se recrean, en clave grotesca, los peores defectos de la Buenos Aires visible:

Después recuerdo que Schultze y yo, entrando por aquella hendidura del ombú, nos metimos en un túnel descendente cuyo declive nos impulsó a la más vertiginosa de las carreras. De pronto faltó la tierra debajo de nuestros pies: algo así como una tromba de aire fortísimo nos aspiró literalmente hacia las honduras; y entonces perdí el sentido, no como el que se desmaya, sino como quien se duerme. Y aquí el lector que, como yo, se ha metido jugando en esta suerte de aventura, debe recapacitar un instante sobre si le conviene huir del ombú y regresar a la Buenos Aires visible, que no está lejos, o si, confiando en sus riñones, bajará con nosotros a la Buenos Aires inteligible. Porque no bien trasponga la hendidura y se lance al túnel de los vértigos, ya no podrá volver sobre sus pasos y se hallará en los umbrales de Cacodelphia (517).

Y de eso se trata la novela si bien la miramos como un compendio de mitos y leyendas en donde se destacan, precisamente, esos espacios fronterizos privilegiados de convergencia entre ciudad y campo, al mismo tiempo que los planos temporales que reúnen presente y pasado, adquiriendo contornos imaginarios. Así, estos relatos se sostienen en tanto sueño compartido por esos camaradas en su etapa aún jovial. La evocación de escenas es una de las operatorias privilegiadas en pos de cumplir el programa vanguardista-criollista de dotar de imaginación la ciudad. En efecto, la excursión que comienza en el Libro III no tiene otro fin que sondear las leyendas que traman el relato de Buenos Aires, como en la escena del velorio, en donde el grupo, tildado por el narrador irónico como “intelectuales”, analiza a los viejos malevos, Juan José Flores, el taita Flores y Rivera, como si fueran casos. En propias palabras del narrador, “se había reunido ahí todo el Parnaso de la criolledad” (326), objeto privilegiado de representación de la poética borgeana en su primera etapa. Hay burla y hay homenaje, nuevamente. La voz del narrador resulta clave para advertir esta actitud, pues el blanco de la parodia resulta ser, no tanto la mirada extasiada y entusiasta de Pereda, cuanto la actitud distante y escéptica de los “los espíritus burlones, los eternos agnósticos” que no se dejan llevar por el “fervor y reverencia en aquel Olimpo” (327), desplegando una visión despectiva hacia los modos de comportamiento de los criollos viejos, a los que asimilan a animales o “brutos” (332). Así, son tildados de “turba insolente” y de mover “sus lenguas envenenadas en susurrantes alacraneos” (327). No resulta tan sencillo entonces el análisis de la enunciación en lo que a ideología respecta en este tipo de escenas.²¹ El humor, como bien ha mostrado Zubieta, es dominante y subversivo en este sentido.²²

La actualización del programa ultraísta borgeano es materia de discusión poética en variadas ocasiones. Las más destacadas, el intercambio centrado en la teoría de la metáfora en el Libro IV en el banquete que tiene lugar en la Glorieta de Ciro Rossini,

así como el monólogo introspectivo que inicia el Libro V, *racconto* autobiográfico en segunda persona que se detiene en el presente y los devaneos del protagonista respecto del quehacer poético, en donde confluyen las cavilaciones sobre la identidad nacional y la búsqueda de la voz que la exprese, le dé entidad poética.²³ En este sentido es que hablo de vigencia o actualización del programa ultraísta, en tanto ambos poetas coinciden a la hora de diagnosticar la necesidad de crear una nueva lengua que dote de entidad el fenómeno del cambio identitario que emana, principalmente, del fenómeno de la inmigración.

La búsqueda de la unidad, en medio de fuerzas en pugna, resurge como una de las claves dominantes a la hora de dotar de voz a la nación:

Y ahora te hallas en Buenos Aires, forastero y estudioso de la gran ciudad, a la que acabas de llegar, portador de un mensaje de frescura que no sabes manifestar aún, como no sea en exclamación o balbuceo [...] ¿Qué viento extraño (providencia o azar) ha reunido esa falange de hombres a la que ahora perteneces, esa mazorca de hombres musicales que han llegado, como tú, de climas distintos y sangres diferentes? [...] Y no bien se han reunido todas aquellas voces, empiezan a combatir y a combatirse, hermanas en el fervor, pero enemigas ya en el rumbo y en el idioma. (422-423).

El fragmento permite entrever el combate entre identidades de diversa procedencia que aún no han coagulado en un todo homogéneo y definible. Del análisis de la excursión a Saavedra, Martínez Pérsico colige que

A la luz de esta definición se entiende que la expedición de los “haces de la tertulia” a Saavedra sea en realidad un viaje *à la recherche* de la identidad nacional, para conocer en persona al futuro habitante de la pampa, la estirpe resultante tras numerosos mestizajes y combinaciones étnicas. Lo que encuentran es una especie de monstruo ambiguo, con orejas como embudos microfónicos, que en vez de hablar emite un chorro de sonidos inarticulados que imitan el silbo de la perdiz, la cavatina del jilguero, el arrullo de la tórtola, el croar de la rana, el graznido del carancho, el piar del gorrión, el alarido del chajá, el escándalo del tero. El Astrólogo traduce aquellos sonidos y el mensaje es semánticamente incoherente, tras lo cual el Neocriollo, al que se compara con un autómeta, comienza a bailar diversas danzas folclóricas argentinas, suelta “un pedo luminoso que ascendió en la noche hasta el cielo” y desaparece en la negrura. Este individuo desconcertante es la respuesta que ofrece *Adán Buenosayres* a la pregunta por el arquetipo del ser nacional: el argentino es un ser en construcción a partir de numerosos sedimentos raciales pero su fisonomía definitiva es, todavía, una incógnita. (2013: 58)

La categoría de “sujeto en construcción a partir de numerosos sedimentos” me parece muy apropiada para dar cuenta del proceso de revisión del criollismo y la aceptación del fenómeno inmigración que coagula en una síntesis, en una unión armoniosa aunque grotesca. Resurge aquí en la escritura de Marechal esa función unitiva del poeta que señalé en los primeros poemarios.

Detrás de ese coro de voces en pugna, se enmarca otro enfrentamiento que emerge del contraste entre el ruido cultural y el silencio que impone el territorio, la topografía. La pampa, ese vacío imaginario que una vasta genealogía de escritores argentinos se propuso llenar, desde la generación del 37 en adelante. En esa tradición, sigue resonando la pregunta por la forma, aunque sin duda aquí, con una clara modulación vanguardista, eco del “fervor” que Borges une indefectiblemente a la ciudad en el título de sus primer poemario. “Fervor” que es retomado en la novela como motor del decir poético.

Y ya, desde el comienzo, entre tus partidarios y tu alma se abre una firme disidencia: ellos no saben que, al edificar tu poema con imágenes que no guardan entre sí ninguna ilación, lo haces para vencer al Tiempo, manifestado en la triste sucesión de las cosas, y a fin de que las cosas vivan en tu canto un gozoso presente; ignoran ellos que, al reunir en una imagen dos formas demasiado lejanas entre sí, lo haces para derrotar al Espacio y la lejanía, de modo tal que lo distante se reúna en la unidad gozosa de tu poema. No lo saben ellos, y no te atreves a decírselo, porque el silencio y la reserva son estigmas que se adquieren en la llanura. No te atreves a decírselo, porque tal vez no han escuchado ellos en su niñez la admonición del Tiempo que roe la casa y marchita los dulces rostros familiares, ni por las noches han llorado de angustia, con los ojos perdidos en la tremenda lejanía de las constelaciones pampeanas (423).

Nuevamente, se advierte en la novela el programa ultraísta como clave para encontrar la unidad de un espacio en combate, en el anhelo por lograr plasmar la voz de la pampa, donde se debaten el campo y la ciudad. El espacio del poema, de la escritura, se define como propicio para la conciliación de opuestos, de síntesis unitiva. El decir poético delineado por imágenes en primera instancia inconexas aparece así como la única vía posible de expresión del espacio nacional signado por la pugna.²⁴ La metáfora ultraísta emerge como una vía de superación de las antinomias. El símbolo y la alegoría se perfilan como los modos de representación que adquieren los relatos, pues desdibujan las pinceladas con las que se delimitan los espacios porteños signados por la invención. En este sentido, el Cuaderno de Tapas Azules adquiere contornos notoriamente autorreferenciales en cuanto la imaginación de una “Buenos Aires invisible”, es decir, Cacodelphia, se vuelve un dispositivo de refracción para imaginar la “Buenos Aires visible”, que remite asimismo a la nación real.

Marechal resignifica en su novela el debate sobre la identidad nacional con espíritu vanguardista. Pero, más allá del homenaje a los años 20, no compone una mirada anacrónica o inocente, sino que actualiza y recupera en su representación los debates de todos esos años que le toma la escritura de la novela en todo su espesor. Aunque la representación esté ubicada en un año indeterminado de la década del 20, la escritura se nutre de los debates posteriores.

Sin dudas que ambos poetas, en sus respectivas etapas tempranas de escritura, comparten más rasgos de los que señalé, como el uso de la metáfora ultraísta (Lojo, 1993: 69) y la impronta épica de algunos símbolos que connotan la patria, entre otros. También es evidente que Borges lee la poética de Marechal bajo las coordenadas de su propio proyecto de encontrarle la poesía a Buenos Aires. Me basta acá con subrayar la creencia compartida en el poder de la palabra poética para inventar los contornos de una

idea de patria que, al menos para la mirada de ambos escritores en ese momento, trasciende los límites de un espacio, aviniéndose mejor al concepto más amplio de acontecimiento en devenir, en términos deleuzianos.²⁵ “Este día añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos” (2007: 331), anotaba Borges en la ya mencionada reseña a *Días como flechas*. Es en este sentido que cobra la relevancia la metáfora ultraísta como herramienta para crear imágenes nuevas, inusitadas, y la creencia del joven Borges de que esto es posible. Las diferencias en cuanto a la concreción del programa se instala cuando sostiene que es Marechal quien lo lleva a cabo mejor que él mismo: “Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir” (2007: 332).

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2011) “¿Qué es un dispositivo?”. En *Sociológica*, n°73, Universidad Autónoma Metropolitana de México, pp. 249-264.

Blanco, Mariela (2015) “Ficciones de la conjetura”. En *LI.RI.CO* (on line), n° 12, *Revista de la red interuniversitaria de estudio de las literaturas contemporáneas del Río de la Plata en Francia*, disponible en: <http://lirico.revues.org/1916> (consultado el 12-12-2015)

..... (2013) “Invención de la nación en los primeros poemarios de Borges”. En *Variaciones Borges*, n°35, Revista del Borges Center, University of Pittsburgh, pp. 143-161.

Borges, Jorge Luis (1993) [1923] *Fervor de Buenos Aires* (edición facsimilar), Emecé, Buenos Aires, mimeo del ejemplar N° 143.

..... (2012) [1926; 1928] *El tamaño de mi esperanza/ El idioma de los argentinos*. Debolsillo, Buenos Aires.

..... (2007) *Textos recobrados (1919-1929)*. Emecé, Buenos Aires.

Bravo Herrera, Fernanda (2015) *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Corregidor, Buenos Aires.

Coccia, Emanuele (2007). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Corral, Rose (2015) “Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20: una poética en formación”. En Hammerschmidt, Claudia (Ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Fines del mundo, Potsdam, pp. 83-107.

Deleuze, Gilles (2010). “Control y devenir” (on line). Disponible en: <http://electric skies.com.ar/control-y-devenir-gilles-deleuze> (consultado el 18/8/2012).

Funes, Patricia (2006) *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Prometeo, Buenos Aires.

Gramuglio, María Teresa (1999) “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (eds). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Colección Archivos, Madrid, pp. 771-806.

Hammerschmidt, Claudia (2015) “La modernidad alegórica de Leopoldo Marechal”. Leído en el *Workshop* “El paradigma Marechal”, UNMDP- Universidad de Jena. 22 de septiembre de 2015. Inédito.

Lojo, María Rosa (1993) “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H.A. En *Escritos de filosofía*, UBA, n°23-24, pp.69-80.

Marechal, Leopoldo (2014) *Obra poética*. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Leviatán, Buenos Aires.

- (2013) *Adán Buenosayres*. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Corregidor, Buenos Aires.
- (2008) *Cuaderno de navegación*. Seix Barral, Buenos Aires.
- (1998) *Obras completas*, Tomos II y V. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Perfil, Buenos Aires.
- Martínez Pérsico, Marisa (2013) *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*. Edizioni Nuova Prhomos, Castello.
- Monteleone, Jorge (2015) “De la dinamia al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal (1922-1929)”. En Hammerschmidt, Claudia (Ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Fines del mundo, Potsdam, pp. 109-136.
- Navascués, Javier de (2007) “Cartografías míticas: Borges y Marechal”. En Molteni, María Luisa y Scarabelli, Laura (eds.), *Los ojos en la ciudad. Mapped, percorsi e divagazioni urbane nella letteratura ispano-americana*, Archipiélago Edizioni, Milán, pp. 105-118.
- Premat, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. FCE, Buenos Aires.
- Videla de Rivero, Gloria (1997) “Las imágenes del Poeta en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal”. En: *Revista signos*, n° 41-42, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (on line). Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341997000100007&lng=es&nrm=iso (consultado el 14/7/2006)
- Viñas, David (1971) “Cotidianeidad, clasicismo y tercera posición: Marechal”. En *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Siglo XX, Buenos Aires, pp. 103-109.
- Zubieta, Ana María (1995) *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Beatriz Viterbo, Rosario.

¹ Este artículo dialoga con un trabajo mío anterior: cfr. “Blanco, Mariela (2013) “Invención de la nación en los primeros poemarios de Borges”. En *Variaciones Borges*, n° 35, University of Pittsburgh-Borges Center, pp. 143-161.

² De “Poema sin título”, texto que abre *Días como flechas*.

³ Para la discusión sobre la consideración de este poemario como “prehistoria” de su poesía, tal como lo califica el autor, remito al excelente estudio de Monteleone leído en las jornadas de Jena en el homenaje realizado al escritor en 2013: “De la dinamia al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal (1922-1929)”. Coincido con el estudioso cuando argumenta en pos de la restitución de este libro inicial dentro de los análisis críticos, a la luz de los aportes de los estudios de los últimos años que atienden a demostrar la complejidad del concepto de autor (2015: 111-112). Si tomamos en consideración el concepto de ficciones de autor en tanto que relato y figura de autor como imagen (Premat, 2009: 12), se vuelve ineludible la reconsideración de este primer poemario, más allá de la desestimación explícita del autor.

⁴ Se reconoce el papel innovador de Rubén Darío con esta forma estrófica, a la que le imprimió esa estructura peculiar de rima, por lo que la estrofa recibió el nombre de sexteto simétrico alejandrino o sexteto de sonatina, por sus famosos versos: “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?/Los suspiros se escapan de su boca de fresa,/que ha perdido la risa, que ha perdido el color./La princesa está pálida en su silla de oro,/está mudo el teclado de su clave sonoro,/y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.”

⁵ La ópera “Aurora” fue una obra de ocasión compuesta a pedido del estado argentino para la inauguración de la primera temporada del teatro Colón en 1908. Su autor fue Héctor Panizza y su primera versión fue escrita en italiano, lengua natural de ese género discursivo. Bravo Herrera analiza exhaustivamente el vínculo entre épica y otros géneros en su libro *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Respecto de la lírica, sostiene que es a partir de *Odas* en donde esta imbricación es más notoria. Cfr. “La heroicidad épica y patriótica en la lírica” (2015: 113 y ss). Por otro lado, recordemos que el propio Marechal sostiene que su “transmutación” de poeta en novelista obedeció a las adaptaciones de la Épica a “las nuevas condiciones del siglo” (2008: 105).

⁶ Frente a: “Azul un ala,/ del color del cielo,/azul un ala,/del color del mar...”

⁷ En su edición crítica de *Adán Buenosayres*, Javier de Navascués reconoce la intertextualidad con Heráclito, muchas veces explicitada en el texto, pero con referencia precisa a una de las fuentes que resultó sumamente iluminadora para la lectura que acá propongo. Se trata de una frase del personaje Marta Ruiz, quien sostiene que “La vida es una guerra”. El fragmento de Heráclito aludido es el 92: “El universo es una guerra, la justicia un conflicto y todo el devenir se determina por la discordia” (2013: 208). El devenir nacional es leído en la poética marechaliana bajo estas coordenadas, tal como se advierte de manera paradigmática en su última novela *Megafón, o la guerra*.

⁸ Rivero de Videla sostiene que “*Días como flechas* plasma de modo muy personal la estética vanguardista profesada por buena parte de los integrantes del grupo [Martín Fierro]” (1997: 2).

⁹ Monteleone detecta y caracteriza el mecanismo con precisión: “las imágenes no se conectan por la similaridad de rasgos, sino por el propio dinamismo que se establece entre los términos y funde el punto de génesis con el punto de partida” (2015: 124).

¹⁰ En este poema se observa el vínculo entre imaginación y nación, así como la necesidad de que ese acto imaginario sea de carácter colectivo, “populoso”: “Curioso de la descansada tiniebla/ y acobardado por la amenaza del alba/ realicé la tremenda conjetura/ de Schopenhauer y de Berkeley/ que arbitra ser la vida/ un ejercicio pertinaz de la mente,/ un populoso ensueño colectivo/ sin basamento ni finalidad ni volumen”. Y continúa más adelante: “Si están ajenas de sustancia las cosas/ y si esta numerosa urbe de Buenos Aires / asimilable en complicación a un ejército/ no es más que un sueño/ que logran en común alquimia las ánimas, / hay un instante/ en que peligrá desafortadamente su ser” (1993: s/n).

¹¹ Sostiene Funes: “los intelectuales de los años veinte apelaron a la historia y a unos precursores y tradiciones que construyeron con el objetivo de ‘demostrar’, la existencia ‘ontológica’ de esa nación que había que ‘restaurar’, para advertir las insuficiencias y frustraciones de representaciones nacionales demasiado estrechas para dar cuenta de las complejidades sociales.” (2006: 80) En este sentido, sostengo que los poetas martinfierristas participaron de este sistema de ideas incluyendo en sus representaciones nuevos actores sociales con el objetivo de construir un nuevo imaginario poético para la nación.

¹² Esta distinción se desprende de las reflexiones de Emanuele Coccia sobre el pensamiento de Averroes. En su *Filosofía de la imaginación*, el filósofo italiano hace una detallada exégesis del sistema

de filosófico del averroísmo, para el que resulta central la concepción del pensamiento como indisoluble de las imágenes: “La razón necesita de la existencia de las imágenes para poder realizarse, o sea, para pasar del estado de simple posibilidad al de conocimiento o pensamiento en acto.” (2007: 275) La imaginación es la única facultad capaz de dotar de formas al intelecto. Y esto se produce a través del “fantasma”: “Es en el contacto con el fantasma donde la realización de lo que puede ser pensado coincide con una doble determinación: el intelecto se determina simultáneamente con respecto a un objeto (deviene pensamiento en acto de un cierto objeto, es decir, adquiere una forma) y con respecto a un sujeto (deviene pensamiento vinculado con un hombre). En el fantasma el intelecto deviene pensamiento y cognoscibilidad *de algo* y no simple conocimiento abstracto e indeterminado”. (2007: 280-281). Esta concepción a partir de la cual la fantasía determina tanto el sujeto cognoscente como el objeto a conocer me interesa porque pone el foco en “la génesis de lo pensable” no como acto reflexivo, sino como “gesto de composición” (2007: 283). Para el enfoque de este trabajo, esta perspectiva resulta nodal porque permite abordar el modo en que el dispositivo de la invención, actualizado en la figura del fantasma, produce sujetos y objetos imaginarios, a partir de la construcción de escenas imaginarias, para pensar la nación.

¹³ Tomo la noción de dispositivo de Agamben, en su redefinición del concepto a partir de las reflexiones de Foucault: “Entonces, para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar.” (2011: 257-258). Adapto esta amplia definición para caracterizar el funcionamiento de la imaginación en estos proyectos estéticos en cuanto funciona como sostén de una práctica estética, regulando las relaciones entre el lenguaje y lo representado, por un lado, y entre lo real y lo onírico, dentro del mundo imaginado.

¹⁴ Me refiero a la nota 14 de su edición crítica de la novela, que es de la que se extraen todas las citas utilizadas en este trabajo. Cfr. nota 7 de este trabajo.

¹⁵ Según Marechal glosa años más tarde en “Claves de *Adán Buenosayres*”, su intento estaría signado por imprimir al texto una dimensión metafísica, lo cual explicaría esta transmutación de subjetividades dentro de un mismo personaje, la convivencia de la Solveig real y la “Celeste”, así como el simbolismo del viaje, que lo diferencia del experimento narrativo de Joyce en su *Ulises* (2008: 103- 119).

¹⁶ En esta proclama del personaje, así como en otras que inundan la novela, resuena el programa esbozado por Borges en *El tamaño de mi esperanza*: “Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble” (2012: 110). “Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable...” (2012: 15).

¹⁷ Aunque se detiene en otros procedimientos, de Navascués ha reconocido sagazmente esta coincidencia entre Borges y Marechal a la hora de elaborar un “proyecto mitificador de la ciudad” (2007: 111).

¹⁸ Rose Corral, a partir de la indagación de un artículo de Marechal no tan estudiado, “El gaucho y la literatura rioplatense, publicado en *Martín Fierro* en 1926, muestra que el autor del *Adán* criticó el excesivo criollismo de Borges desde los años de juventud (2015: 98 y ss).

¹⁹ Baste citar solo dos alusiones. La primera, la de los almacenes que sacian “la fatiga del caminante” (256), claro homenaje al dístico inicial del poema “Arrabal” de Borges: “El arrabal es el reflejo/ de la fatiga del viandante.” (1993: s/n). La segunda, la proclama de la voz del río que esgrime Adán, que concluye con esta entonación poética: “—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! ¡Es el idioma del Río!” (257). Cuando Zubieta analiza los “relatos de orígenes” en la novela, destaca tanto la elección de espacios fronterizos como la marcada intertextualidad con el Borges criollista de 1920-1930 (1995: 127 y ss.). Cabe destacar que esta crítica analiza la predilección por los espacios fronterizos como búsqueda para “encontrar la lengua del otro y las diferencias” (1995: 137, subrayado en el original).

²⁰ En un trabajo reciente, analizo la continuación de esta configuración de espacios fronterizos en los cuentos de *Ficciones*. Cfr. “Ficciones de la conjetura”.

²¹ Este tipo de indecibilidad es la que lleva a Hammerschmidt a hablar de “alegoría moderna” en la novela. La autora basa su análisis en la “pluralidad es estilos que se superponen sin que se tome posición por ninguno; y como constante alternancia e imbricación de visiones que provocan la inestabilidad ideológica de la obra” (2015: 2). Esta postura, superadora de la antinomia entre el poeta Adán y LM que propone Gramuglio, permite entender tanto la ambigüedad de la mirada respecto de los intelectuales recién comentada, como el constante juego de parodia-homenaje dedicado al Borges criollista. En efecto, la crítica alemana apela al concepto de alegoría en el marco de la modernidad para dar cuenta de “la paradójica coexistencia de la añoranza de un paraíso perdido y la salutación de la disolución de un movimiento veloz en perpetuo porvenir.” (2015: 2)

²² La tesis de Zubieta es justamente que el humor que distingue a la novela está tramado con el relato de identidad que sustenta la representación (1994: 99 y ss.).

²³ La más notoria disidencia con el programa borgeano reside en el sentido unitivo que Adán-Marechal deposita en la instancia del “Intelecto divino”: “—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 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, anagógico...” (356). Además del “fervor” como sentimiento desencadenante de la voz poética, es posible encontrar otras estilizaciones homenaje de la sintaxis borgeana, deudora de este programa. Por ejemplo, en adjetivaciones producto de asociaciones inesperadas como como “pupitres unánimes” o “universal asombro” (442). María Rosa Loja ha analizado profundamente la relación entre ambas poéticas a partir de sus modos de concebir la metáfora y reconoce esta búsqueda de la “restauración de la unidad” como una diferencia esencial (1993: 73). Quiero señalar, no obstante, mi disenso con respecto a la “evolución” de la teoría borgeana de la metáfora, pues ya desde el “Prólogo” a *Fervor*, Borges manifiesta su preferencia por lo eficaz a lo insólito, base de la diferencia con la teoría marechaliana. De este modo, Borges ya insinúa en sus primeros escritos su incredulidad ante la posibilidad de lograr vínculos totalmente nuevos entre las cosas a partir de las asociaciones de conceptos.

²⁴ Cabe destacar que pienso que las alusiones a la vida como combate que se encuentran en la novela están desprovistas de un juicio de valor peyorativo. Simplemente se trata de describir un estado de la cultura, el cual David Viñas vinculó con dispositivos ideológicos que explicarían la búsqueda de armonía que serían meras intuiciones y coagularían recién a partir de 1955: “lo concreto y lo universal; Santos Vega y Homero; los rufianes de la calle Helguera y los preceptos de Aquinas. Pero, con todo, su esfuerzo de síntesis, en sus mayores dimensiones no pasa de ser una superposición: es el resultado de una propuesta mística de *unio*, ‘amorosa’ quiero decir, donde ‘sin violencia’ la cultura y las masas, América Latina y París, las novedades y lo tradicional, el lunfardo y lo clásico, nación y mundo, líder y pueblo se fundan.” (1971: 108) Siguiendo la línea de análisis aquí propuesta, señalo una vez más la importancia de la búsqueda de la unidad como inherente a la concepción de las entidades nación y pueblo. “Un dispositivo clásico en los relatos nacionales es la representación de ‘los muchos’ en ‘uno’. Esa individuación supone sintetizar opuestos, buscar uniformidades y síntesis.” (Funes, 2006: 138)

²⁵ Deleuze contrapone la idea de historia a la de devenir, en cuanto aquella sería incapaz de atender a las condiciones necesarias para crear algo nuevo (en línea)