

Arbitraje

La metamorfosis moderna de la épica clásica: ruptura y continuidad en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal

Ulises Bravo López

Introducción

La teoría genettiana de la transtextualidad sugiere que la literatura, casi en su totalidad, puede relacionarse entre sí, manifiesta o veladamente. Esto significa entonces que toda producción literaria no es otra cosa que un *continuum* (cuyo inicio habría que situar en las primeras producciones literarias hasta llegar a las más recientes) donde, en tanto que creación humana, se expresan todas las preocupaciones, las necesidades, los anhelos y las reflexiones del hombre de distintas maneras.¹ Este *continuum*, sin embargo, no ha de entenderse como una relación lineal y estática, sino como una transformación constante en la que los cambios operados son profundamente complejos, móviles y de tal manera imbricados que su clasificación genérica parecería mucho más irrealizable que cualquiera de las labores hercúleas. Con todo, Genette ha conseguido subdividir esta complicada relación textual en cinco categorías, cada una con características particulares: 1) la intertextualidad, 2) el paratexto, 3) la metatextualidad, 4) la architextualidad, y 5) la hipertextualidad.²

Por ahora, me interesa enfocarme en la definición que el teórico francés otorga a esta última categoría como «toda la relación que une un texto B (que llamaré «*hipertexto*») a un texto anterior A (al que llamaré «*hipotexto*») en el que se injerta de una manera que no es el comentario».³ En este sentido, la hipertextualidad hace derivar a un «texto en segundo grado» (texto B o hipertexto) de un «texto preexistente» (texto A o hipotexto). Las derivaciones de los textos B, por su parte, pueden ser o por transformación simple o por transformación indirecta, llamada también imitación. Transformación e imitación pueden realizarse, además, de manera lúdica, satírica o seria como lo hace manifiesto el siguiente «Cuadro de prácticas hipertextuales» ideado por Genette:⁴

¹ Cfr. Gerard Genette, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, pp. 9-10.

² Cfr. *Ibidem*, pp. 10-13, en las que se encontrarán las definiciones de los primeros cuatro conceptos de la subdivisión.

³ *Ibidem*, p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 41.

| relación/régimen | lúdico | satírico | serio |
|------------------|----------|--------------------|-----------------|
| transformación | Parodia | travestimiento | transposición |
| imitación | Pastiche | imitación satírica | imitación seria |

De todas estas prácticas hipertextuales, la más compleja es la «transposición», pues consiste en la transformación seria de todo un texto. Esta se compone, a su vez, de dos categorías fundamentales, a saber, 1) la transposición formal que incluye, entre otros elementos, la traducción, la versificación, la prosificación, la transmodalización, la transposición cuantitativa y la transestilización;⁵ y 2) las transposiciones temáticas divididas en dos subgéneros más: las transposiciones diegéticas y las pragmáticas.⁶

En el *Adán Buenosayres*, por su imponente magnitud, sería posible estudiar casi todas estas prácticas textuales. La erudición alejandrina de Leopoldo Marechal y su incomparable ingenio para entrelazar en su relato un sinfín de tradiciones literarias hace de la novela, para decirlo con el poeta, «una lámpara de inagotable aceite». El objetivo de las siguientes páginas no es, desde luego, el análisis total de la obra. Su pretensión es mucho más discreta. A partir de las directrices teóricas señaladas líneas arriba y teniendo en cuenta el empeño del escritor argentino por escribir una novela que tuviera como fundamento los lineamientos de la epopeya antigua, me propongo estudiar ciertos pasajes de la obra en los que la relación hipotextos/hipertexto deja ver ya un distanciamiento ya una continuación respecto de los lineamientos de la épica clásica, así como las repercusiones que esto tendría para la construcción de la novela marechaliana, para la fundación potencial de una nueva identidad del pueblo argentino y para la

⁵ *Ibidem*, pp. 262-293. En términos muy generales, la transmodalización consiste en un cambio de género literario; la transposición cuantitativa consiste, sobre todo, en ampliaciones o resúmenes del hipotexto; y la transestilización en el empeño del autor del hipertexto por mejorar el estilo del hipotexto.

⁶ *Ibidem*, pp. 375-402. En el caso de la transposición diegética se opera una transformación espaciotemporal y, en el de la pragmática, una modificación factual del hipotexto. Una excelente y sucinta explicación de los conceptos anteriores y de sus divisiones puede encontrarse en Javier de Navascués, «La intertextualidad en *Adán Buenosayres*», pp. 741-770 (pp. 741-742).

literatura argentina posterior. Desde esta perspectiva, el *Adán Buenosayres* puede entenderse, desde mi punto de vista, como una obra en la que la ruptura y la continuidad con la épica clásica son dos fenómenos cuya dependencia es recíproca e indisoluble. En consecuencia, la «ruptura» de la novela con la épica clásica se da, como intentaré mostrar, en términos formales y de estructura, mientras la «continuidad» opera en términos de contenido e ideológicos.

Leopoldo Marechal y la filiación genérica del *Adán Buenosayres*

A pesar de su evidente pertenencia formal a la prosa, es decir, a la novela, Leopoldo Marechal considera su *Adán Buenosayres* una narración épica, género directamente relacionado con la poesía.⁷ Cuando escribió sus «Claves de *Adán Buenosayres*»,⁸ Marechal se refiere a estas no como «las que identifican a tales personajes de la ficción literaria con tales hombres del mundo contemporáneo (lo cual me parece tan ingenuo como inútil), sino a aquellas en que se cifra el ‘valor intencional’ de la obra, su ‘genealogía’ real».⁹ Es menester atender esta declaración, en tanto que argumento de autoridad, porque, por una parte, con ella el autor se deslinda de la crítica malintencionada que había puesto todo el peso de sus dardos en la deslealtad y la vileza que le significaba el hecho de que Marechal haya dedicado el *Adán Buenosayres* a sus «camaradas martinfierristas» y los haya hecho partícipes, en clave satírico-burlesca, de esta novela; y, por otra, porque un poco más adelante, al tratar de justificar la génesis novelesca y al intentar explicar las causas por las que esta elección había terminado por imponerse para la redacción de su obra, Marechal declara que, con fundamento en la *Poética* de Aristóteles, ha encontrado una solución definitiva a la dificultad que implicaba definir el género de la novela, que

⁷ Incluso el propio Adán Buenosayres, personaje principal de la novela, es caracterizado como «musajeta».

⁸ Leopoldo Marechal, *Obras completas*, t. 3, pp. 661-676. Los textos de Leopoldo Marechal a los que me refiera, con excepción del *Adán Buenosayres*, serán tomados de esta edición y estarán citados con el número del tomo y el de la página entre paréntesis.

⁹ *Ibidem*, p. 663.

[...] es, no una «corrupción» sino un «sucedáneo» de la epopeya. Es evidente que, a partir de cierta hora señalada, los narradores literarios ya no acudieron a la poesía épica ni al yambo de Virgilio ni a la octava de Ariosto para escribir sus relatos. Es que se había producido un hecho nuevo: el poeta narrador, fiel a la democratización del siglo que se daba en todas las asignaturas, olvidó el Olimpo de los dioses y el arsenal de los héroes (cuyos hechos aparecían hasta entonces como los únicos dignos de ser narrados), para fijar su atención en los hombres corrientes, estudiar sus conflictos y relatarlos en su dulce o amarga veracidad. Así fue como el poeta se transmutó en novelista: según mis reflexiones, la Epopeya clásica debió «adaptarse» a las nuevas condiciones del siglo (porque también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma); y la Novela fue sin duda el resultado último de esta adaptación. [...] De momento, y frente a mis conclusiones, indagaba yo en qué medida era posible construir una novela según los cánones de la Epopeya tradicional.¹⁰

Más allá de la ambigüedad, para utilizar un eufemismo, que supone citar a Aristóteles discurriendo sobre la novela (un género que en las medianías del siglo III a. d. n. e. no existía) y del craso desliz que significa asignar el metro yámbico a Virgilio, el poeta latino del verso épico casi por antonomasia, lo que es evidente en esta declaración programática de Leopoldo Marechal es su intención de escribir una novela «según los cánones de la Epopeya tradicional» es decir, de la epopeya clásica.¹¹ La novela marechaliana, en consecuencia, reconoce su génesis, transmutada y modificada cuanto se quiera, en la nobleza añeja de la épica. La filiación genérica de la novela será de suma importancia para el desarrollo de la hipótesis central de este trabajo y para el análisis de la obra.

Antes, sin embargo, hay que atender un detalle que podría suponer un cierto obstáculo en el desarrollo de las ideas que aquí se plantean. Lue-

¹⁰ *Ibidem*, pp. 664-665.

¹¹ *Cfr.* También la p. 673 de las «Claves» en que el poeta insiste en «la filiación ‘intencional’ de mi libro con la epopeya clásica».

go de establecer las directrices metodológicas y formales para escribir su novela, una «profunda crisis espiritual» sobrevino a Marechal en París mientras «escribía el primer esbozo de *Adán Buenosayres*, ajustándolo a las líneas ‘exteriores’ vale decir ‘aparentes’ de la Epopeya»,¹² que lo llevaría a entender que «bajo las apariencias de sus conflictos [*sc.* de los héroes homéricos y virgilianos], quería manifestarse una ‘realización espiritual’ o ‘una experiencia metafísica»,¹³ expresada en la *Ilíada*, mediante el «simbolismo de la guerra», mientras en la *Odisea* y en la *Eneida*, mediante el «simbolismo del viaje». Esta revelación sería interpretada por el autor como «una cuarta dimensión sobrenatural o metafísica» subyacente en las epopeyas mencionadas que le hizo dar un golpe de timón en la composición de su novela.

Hay que establecer, por principio de cuentas, una diferenciación entre «realización espiritual» y «experiencia metafísica» que, creo yo, no pueden significar la misma cosa. Incluso me atrevo a decir que, de estas dos sentencias, la segunda muy difícilmente puede encontrar asidero en la épica clásica. La frase «experiencia metafísica» hay que entenderla, como es seguro que la entendía el mismo Marechal, como una revelación divina en el sentido cristiano, como la comunión con Dios, como su manifestación y la aceptación, en consecuencia, de sus designios. Una suerte de servicio religioso que el autor heredó a su personaje. La experiencia metafísica a la que Marechal destina a su personaje (y a la que él mismo, por lo demás, se ha destinado)¹⁴ hay que interpretarla, para entenderla, a partir no solo de su connotación cristiana, sino también de la etimología misma de la palabra.

¹² Leopoldo Marechal, *op. cit.*, t. III, p. 665.

¹³ *Idem*.

¹⁴ La relación autobiográfica entre Marechal y Adán Buenosayres es fácilmente rastreable tanto en la novela como en otros escritos que se refieren a ella como las «Claves»; *cfr.*, Leopoldo Marechal, *op. cit.*, t. III, p. 669: «Tal es, amigo, el itinerario espiritual de mi *Adán Buenosayres*, el que traduce un proceso del alma que, por ser el mío, transferí a mi personaje a medida que se desarrollaba y en el transcurso de los dieciocho años que me llevó la novela». Véase también, Emanuel Carballo, «Leopoldo Marechal», pp. 117-133, en especial p. 124.

En griego, la palabra *μεταφυσική* está compuesta por una preposición (*meta*) y por un sustantivo (*physis*). El sustantivo *φύσις* significa, entre otras cosas, *nacimiento, naturaleza, disposición corporal o física*.¹⁵ Por su parte, en lo referente a la preposición *μετά*, su significado depende del caso que rijan ya que, cuando se encuentra unida a otro sustantivo, puede significar también un movimiento que traspasa límites materiales bien definidos. Por lo tanto, el sustantivo compuesto *metafísica*, ha de entenderse, en términos marechalianos, como el movimiento anímico o intelectual que va más allá del cuerpo, que lo trasciende para encontrarse con lo divino, para regresar a la unidad tan anhelada. Hay que entenderlo así porque, si se pretende interpretarlo a la luz de la filosofía antigua, habrá muy pocos caminos, si no es que ninguno, para otorgarle un sentido como el que quiere Marechal. Ni Platón ni Aristóteles, mucho menos los filósofos presocráticos, concebían la metafísica necesariamente desde una perspectiva religiosa;¹⁶ para eso tenían, en todo caso, la ética. La filosofía antigua definió la metafísica, para decirlo muy rápido y sin más complicaciones, como la ciencia del ser y del conocer. En esta definición, «ciencia», «ser» y «conocer» son términos con la misma importancia, pues el

¹⁵ Henry G. Lidell and Robert Scott (comps.), *A Greek-English Lexicon*, 1882, s.v.

¹⁶ Es importante señalar que para los griegos no existía un concepto cuyo significado manifestara la idea de *religión*. Esta nos viene, más bien, del verbo latino *religare* cuya definición ofrece Cicerón en *N. D.*, 2. 28. 72: *Nam qui totos dies precabantur et immolabant ut sibi sui liberi superstites essent superstitiosi sunt appellati, quod nomen patuit postea latius; qui autem omnia quae ad cultum deorum pertinerent diligenter retractarent et tamquam relegerent, sunt dicti religiosi ex relegendo, ut elegantes ex eligendo, ex diligendo diligentes, ex intellegendo inteligentes; his in verbis omnibus inest vis legendi eadem quae in religioso* («Pues quienes todos los días oraban y ofrecían sacrificios para que sus hijos superaran las dificultades y se mantuvieran a salvo, ha sido llamados ‘supersticiosos’ (apelativo que se ha vuelto muy común con los años); por el contrario, quienes releían y se ocupaban fervientemente de todas aquellas cosas pertenecientes al culto de los dioses, fueron llamados ‘religiosos’ a partir del verbo ‘reelegir’, como los ‘elegantes’ a partir del verbo ‘elegir’, los ‘inteligentes’ a partir del verbo ‘intellegir’. En todas estas voces, como se muestra, aparece la raíz ‘leg’ que también tiene el sustantivo ‘religioso’.) Todas las traducciones que aparezcan a lo largo del texto son de mi autoría.

primero significa el método riguroso o, para llamarlo de alguna manera, científico que posibilita el estudio del ser, entendido este no como aparece a los sentidos o al juicio de cada persona sino como la esencia de las cosas, su naturaleza tal cual es. «Conocer», por tanto, era el resultado del buen entendimiento del ser, de las cosas que habitan en el mundo y en el universo, a partir de la razón y no de una experiencia mística o iniciática, como parece proponerlo Marechal.¹⁷ A partir de esto, solo podría existir una posibilidad, aunque muy forzada, para tratar de conciliar la «experiencia metafísica», que propone Marechal como el fundamento de toda epopeya, con la norma clásica establecida por los antiguos. En el libro VI del *Adán Buenosayres*, conocido como el «Cuaderno de Tapas Azules», se realiza la transmutación de la Solveig terrestre, la amada que ha despreciado a Adán, en la Solveig celeste. Esta transmutación, llevada a cabo y experimentada por el héroe, cumple todos los requisitos de la experiencia metafísica y alquímica. El héroe renuncia al amor terrenal y carnal de una mujer y se une en perpetuo abrazo a la *madona inteligencia*, representación platónica y dantesca del amor ideal, inmaculado, accesible solo para los iniciados. Una transmutación similar sucede, solo que a la inversa, cuando Odiseo cambia el amor de hechiceras divinas, como Circe y Calipso,¹⁸ por el amor terrenal de Penélope, o cuando Eneas, persuadido por la promesa divina, va en pos de una idea abstracta, la fundación de Roma, y abandona a Dido, la reina de Cartago.¹⁹ Estos dos ejemplos podrían interpretarse, como he dicho, muy forzosamente, como la «experiencia metafísica» marechaliana en tanto que interacción con lo divino.

La «realización espiritual», por el contrario, puede entenderse muy bien en el sentido épico. No importa si pensamos en un héroe viajero como Odiseo y Eneas o en uno estático como Aquiles, el héroe épico comporta, desde luego, una realización espi-

¹⁷ La discusión sobre el concepto de metafísica para los filósofos griegos puede encontrarse en los libros centrales de Platón, *República* (libros 6 y 7) y Aristóteles, *Metafísica* (libro 1).

¹⁸ Para Circe, véase *Odisea*, X, vv. 210-574; Para Calipso, *Odisea*, V, vv. 1-264 en Homero, *Odisea*, versión de Pedro Tapia Zúñiga.

¹⁹ Véase *Aeneis*, 4, 270-705, en Virgilio, *Obras completas*.

ritual, pero solo si se entiende por esta la posibilidad que tiene el héroe de conocerse a sí mismo y, en ese sentido, de utilizar este autoconocimiento en la manera de habitar con los otros, de *ser* en el mundo. Este es el caso de los dos primeros héroes quienes en su *nóstos* descubren el mundo, sus flujos y contradicciones, sus peligros, el desasosiego y la ventaja de ser siempre un viajero, el exiliado y el ciudadano del mundo. Las implicaciones de este largo peregrinar influyen también en el desarrollo interno del héroe, los ojos se vuelven más perspicaces, los sentidos más agudos, la mente más rápida. En este sentido, los errores heroicos (entendido el término «error» en su sentido latino, es decir, como «vagabundeo») no son otra cosa sino la puerta al autoconocimiento. Pensemos, por ejemplo, en el canto X de la *Odisea* donde, luego de que Circe ha capturado a los compañeros de Odiseo y los ha convertido en cerdos, Hermes se aparece ante el héroe y le da una planta llamada *móly* cuya *physis* es explicada por el dios: es el fármaco con el que el héroe podrá evitar los conjuros de la hechicera, dominarla, poseerla, rescatar a sus compañeros y reemprender el viaje de retorno a su patria; o en el canto XII en el que Odiseo se amarra al mástil de su barco y escucha, conmovido, el canto de las sirenas. Solo en este sentido podría empatarse la «realización espiritual» del héroe marechaliano con la épica clásica. En efecto, Adán Buenosayres tanto en el viaje por la calle Gurruchaga que lo conduce, al lado de sus compañeros, hasta el velorio de Juan Robles²⁰ y que el mismo Marechal ha calificado como viaje centrífugo, así como en el viaje de regreso del prostíbulo a su casa, llamado viaje centrípeto, emprende una búsqueda de sí mismo, un viaje a sus interiores, representado magistralmente en el viaje exterior; el héroe necesita descubrir su verdadera esencia, su naturaleza divina. La brumosa charla con el filósofo Samuel Tesler, la borrachera en casa de los Amundsen, su primer descenso al más allá acompañado de Schultze, Pereda y compañía, las reflexiones sobre la formación del neocriollo, la dolorosa escena del héroe en la que se encuentra con el Cristo de la mano rota (símbolo, a su vez, del malestar ontológico de nuestro Adán)

²⁰ Leopoldo Marechal, *Adán*, pp. 301-341.

y la larga perorata sobre el arte poética en la gloria de Ciro no hacen sino manifestar esta búsqueda, esotérica en esencia, exotérica en apariencia, desde diferentes perspectivas.

Puesto que solo me interesa en estas páginas ocuparme de las cuestiones formales y estructurales del texto y la manera en la que repercuten en la conformación de una épica contemporánea cuya simiente ha de buscarse, como lo sugiere el autor, en la épica clásica, baste con lo dicho líneas arriba sobre la veta religiosa y mística de la novela.

Reapropiación y continuidad: los rasgos característicos de la épica clásica y su reelaboración en el *Adán Buenosayres*

La épica clásica como género literario no nació de la nada. Forma parte de una larguísima tradición oral cuyo corolario es el establecimiento textual de las epopeyas tanto griegas como latinas, por todas conocidas. La *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* (los tres hipotextos de los que se deriva el hipertexto marechaliano o, al menos, los tres de los que yo me ocuparé pues, como se sabe, la cantidad de hipotextos de los que se sirve Marechal son igual o más desmesurados que su novela) son epopeyas heroicas que celebran las gestas de una generación de héroes capaces de acometer empresas imposibles para los hombres que los sucedieron, pues como lo ha señalado C. M. Bowra, los valores de estas epopeyas «corresponden a una edad que todo lo juzga a la talla del hombre heroico, tan señalado en la guerra como en el consejo».²¹ Por lo demás, si atendemos la preceptiva aristotélica, la mimesis poética (en la que se cuenta, desde luego, la poesía épica), debe *imitar*,²² con su *τέχνη* (técnica), las acciones de héroes que «sean esforzados y buenos»²³ y cuyos valores tanto estéticos como morales contribuyan a la creación de un *ethos* específico que derive en la conformación de un imaginario colectivo propio de cada pueblo.²⁴

²¹ C. M. Bowra, *Historia de la literatura griega*, p. 16.

²² Aristóteles, *Poética*, 1447a.

²³ *Ibidem*, 1448a.

²⁴ *Ibidem*, «Introducción», p. XVI-XVII.

Los héroes marechalianos, por el contrario, son hombres de carne y hueso, porteños, filósofos, artistas, bohemios que pasan su vida en la soledad cotidiana del hombre terrenal, desamparados de los dioses y condenados a la penitencia, separados de la unidad, defenestrados del paraíso. Ese es el registro del héroe epónimo de la novela, Adán Buenosayres. Ya desde las primeras páginas el protagonista se nos presenta como un héroe que

[...] dormido les habría inspirado un generoso silencio, máxime si hubieran sabido que Adán, vuelto de espaldas al nuevo día, desertor de la ciudad violenta, prófugo de la luz, al dormir se olvidaba de sí mismo y olvidándose curaba sus lastimaduras; porque nuestro personaje ya estaba herido de muerte.²⁵

No es la bravura del colérico Aquiles ni el ingenio del versado Odiseo lo que distingue a un Adán más bien huidizo, agonizante. Ni siquiera podría asemejarse el héroe marechaliano a la figura de Eneas que, agobiado por los enemigos y la furia de la divina Juno, también huye de Troya.²⁶

A partir de la descripción del héroe porteño podemos percibir, entonces, una primera ruptura estructural del hipertexto con los hipotextos. Este hecho, sin embargo, no significa la fractura o el distanciamiento de la épica clásica en términos ideológicos; lo que sucede en la novela marechaliana es lo que Genette ha llamado una «transposición diegética», en la que los hechos narrados sufren un cambio espaciotemporal y se adaptan a las necesidades contextuales del autor. Los héroes del *Adán Buenosayres* y, en específico, el protagonista, sin ser semidioses y hombres esforzados a la manera aristotélica, son los artífices, con sus acciones, de un *ethos* particular que pretende construir una nueva identidad argentina.²⁷

²⁵ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, edición, introducción y notas de Javier Navascués, Corregidor, Buenos Aires, 2013, p. 100. En el caso de esta novela, cito por la edición de Navascués. Desde ahora, a menos que se indique lo contrario, siempre que me refiera o cite algún pasaje de esta novela lo haré mediante las iniciales AB y las páginas referidas de esta edición entre paréntesis.

²⁶ Cfr. *Aenis*, 1, 1-4, en Virgilio, *op. cit.*, p. 334.

²⁷ Cfr. «Conversación con Marechal», p. 30.

En el *Adán* la conformación de este nuevo *ethos* se hace mucho más evidente si pensamos en la apropiación del lenguaje épico que, juguetón, convive, en una relación dialéctica, con el lenguaje popular argentino, con el lunfardo, con la jerga de los barrios bonaerenses. La pompa y la dignidad de la poesía épica, advertida en el constante uso de epítetos como «Gea, numerosa de semillas» (AB, p. 170), «el Amor flechero» (AB, p. 174), «el belicoso Marte» (AB, p. 191) «Juno, la de los ojos de buey» (AB, p. 192) y «Minerva, la de los ojos de lechuga» (AB, p. 193), o en la repetición de frases formularias como «el Hades tenebroso», «las cóncavas naves», «la débil quilla» (AB, p. 192) están en el mismo registro lingüístico que los tangos de Irma (AB., pp. 100-107), las églogas que Adán entona en recuerdo de su querida Maipú (AB, p. 270), o el diálogo del primer capítulo del libro III entre Adán, Schultze, Pereda, Ciro y Bernini, donde abundan los coloquialismos, por no decir ya nada más sobre la mixtura, realizada en el libro VII, entre las jitanjáforas (AB, pp. 516-517, trabalenguas creados a partir de neologismos y que no poseen un significado objetivo), el diálogo con el colectivero de la línea 38 (AB, p. 523) y la invención de términos como «perricabezunas», «sexicangrejo» y «nalgualas», referidos a los órganos sexuales de doña Lujuria (AB, p. 538), con el refinado y elocuente discurso, al más puro estilo ciceroniano, del petiso Bernini (AB, p. 540). Así, pues, esta mezcla entre la solemnidad épica y la picardía lunfarda no es casualidad. Las intenciones del escritor argentino no transcurren solo en el ámbito de la belleza estética; tienen un sentido más profundo que se manifiesta mediante un juego paródico con sus hipotextos. Pero no una parodia en tono burlesco o no al menos una que pretenda sobajar la categoría y la grandeza de su tradición. No hay que olvidar que la palabra griega *parodia* está compuesta de la preposición *παρά* y el sustantivo *ὠδή*, y que la primera acepción de la preposición, más allá de la significación que se le ha atribuido al compuesto ya desde Aristóteles, es «al lado de», «junto a»,²⁸ lo que manifiesta, en realidad, cercanía e intimidad. La parodia, pues, del hipertexto

²⁸ Henry G. Lidell y Robert Scott, *op. cit.*, s. v.

marechaliano en lugar de manifestar un desacuerdo o una crítica velada de sus hipotextos lo que sugiere es una familiaridad muy particular en la que se reconoce a la vez que se reinventa. Leopoldo Marechal vuelve siempre al «lugar de las pequeñas cosas», al suelo patrio de la épica, para reinventar su Argentina tan querida.

En este sentido, es conveniente decir que la épica clásica posee ciertos rasgos estilísticos y motivos temáticos que la definen como género. En el ocaso del siglo XVII, Nicolás Boileau agrupó los rasgos fundamentales en torno a un término que él mismo acuñó: «epiquema». Los epiquemas, según la definición del escritor francés, son motivos y temas recurrentes en todo el *corpus epicum* que terminan constituyéndose en parte de su naturaleza, en elemento constitutivo *sine quo* el género queda manco, incompleto. Los más reiterativos son: a) los combates individuales o grupales, b) las intervenciones divinas, c) el intercambio de invectivas, d) la invocación a la Musa, e) la descripción de las armas de los combatientes, f) las comparaciones amplificadas, g) los epítetos de naturaleza, h) la desventura del héroe, i) el descenso a los infiernos, j) el amor patrio, etcétera.²⁹ Todos estos elementos estaban orientados, como ya hemos visto, a generar una consciencia colectiva, una identidad nacional que cohesionara a los distintos pueblos migrantes que habían llegado a la Hélade, buscando lugares propicios para asentarse. De allí la importancia de su aparición, al menos en los poemas fundacionales la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, que son los hipotextos del hipertexto marechaliano.

La épica novelesca de Leopoldo Marechal, por su parte, moldea a su conveniencia buena parte de estos epiquemas, apropiándose de ellos y situándolos en su contexto.³⁰ Lo hace, en efecto, no de manera directa sino más bien reproduciendo sus características ideológicas y reinventando su *ethos*. Así al menos se entiende cuando en las primeras páginas del libro II el misterioso narrador, identificado como L.M., describe la preocupación de Adán

Buenosayres que, en su condición de viajero, asistirá al «crisol de las razas», al inicio de una «Argentinopeya» (AB, p. 160).

Es importante detenerse un poco en este concepto por dos razones. La primera tiene que ver con las implicaciones que este sustantivo provoca en el horizonte de expectativas del lector. La palabra «Argentinopeya», como es evidente, está formada por dos sustantivos, Argentina y epopeya. Más allá de las competencias ideológicas y culturales de los lectores, resulta fácil creer que estos reconocen en la palabra una intencionalidad: se trata de la epopeya de toda una nación. El pacto de lectura que se establece con el lector a partir del uso de este simple término determina y justifica los derroteros de la novela. La segunda, sin duda la más importante, está relacionada con la reapropiación consciente de los hipotextos clásicos en el hipertexto contemporáneo que significa (como lo significó, en su momento, el *Don Quijote de la Mancha*) una ruptura con la forma del esquema épico y a la vez una continuidad con sus pretensiones ideológicas.³¹

Cabe preguntarse, también, en qué consiste esta reapropiación, cuáles son sus objetivos y cómo es que suceden al interior del texto marechaliano. Para intentar responder a estas cuestiones y mostrar, a partir del texto mismo, mi hipótesis me centraré solo en el análisis de dos momentos de la narración marechaliana en que me parece evidente el fenómeno de ruptura-continuidad al que me he referido desde las primeras páginas de este trabajo: la batalla de la calle Gurruchaga y el tópico del «descenso a los infiernos» de Adán Buenosayres. He elegido estos dos pasajes que aparecen en los primeros libros porque forman parte de la narración hecha por el mismo Leopoldo Marechal, identificado en el «Prologo indispensable» como L.M., y no de la transcripción de los libros escritos por Adán Buenosayres (*alter ego* de Marechal). En este sentido, los libros VI y VII escritos por el héroe marechaliano, aunque con un sinfín de motivos y recursos estilísticos de la épica clásica, constituyen una entidad diferente a la narración realizada por el narrador en los libros anteriores.

²⁹ Cfr. Genette, *op. cit.*, pp. 101-102.

³⁰ Fernanda Elisa Bravo, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, p. 73.

³¹ *Ibidem*, p. 69.

En los dos últimos libros es el mismo Adán Buenosayres quien narra sus experiencias, lo que de alguna manera rompe con el flujo épico narrativo. En el libro VI, incluso, el lenguaje se transforma en una prosa poética, mientras en el libro VII el estilo narrativo adquiere matices mucho más dantescos. Es precisamente por esta variación lingüística que la última parte de la novela ha sido considerada por algunos críticos, como Julio Cortázar, una suerte de incoherencia, que podría

[...] desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra [pues] tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de *addenda* y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha y se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo para liberarse por fin y del todo de su fichero.³²

La batalla de la calle Gurruchaga

Apenas ha despertado el héroe bonaerense de su nebulosa onírica, sale a la calle y comienza su aventura matutina. Durante su viaje tiene que arrosstrar varios peligros: se encuentra con un Polifemo ciego, dichoso y fuerte porque «podía mirar al sol con los ojos abiertos» (AB, p. 162) que mendigaba en la esquina de la cantina «La Hormiga de Oro»; es seducido por Ruth, «tentadora como una Circe» (AB, p. 177) y descubre, ocultas en el zaguán de la cantina, los cuerpos de tres jóvenes sirenas: «Ladeazul, Ladeblanco y Ladeverde» (AB, p. 179) que murmuran y bisbisean tratando de encantar al héroe. Esto es apenas el preámbulo de la guerra por venir: en la verdulería «La Buena Fortuna» situada entre las calles de Camargo y Triunvirato «hervía ya una multitud clamorosa», sobre la que «el belicoso Marte acababa de lanzar su antorcha, y con

³² Julio Cortázar, «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», pp. 101-106, (p. 102). Leopoldo Marechal, por el contrario, y en respuesta a esta declaración de Cortázar, dice que esos últimos libros, particularmente el VI, constituyen la parte nodal de la novela porque en ellos se lleva a cabo la realización del héroe, su catarsis y su elevación. Cfr. «Conversación con Leopoldo Marechal», p. 30.

los carrillos inflados avivaba el fuego de los corazones que ardían ya como brasas en el pecho de tirios y troyanos» (AB, p. 191).

La descripción de la batalla que sigue en las páginas siguientes de la novela en la que se describe, con magistral estilo homérico, una iracunda pelea de barrio, es el corolario de la primera aventura del héroe. No es casual que el narrador, L.M., se detenga con tanto cuidado en la descripción de esta guerra. Es evidente que el hipotexto del que deriva esta narración es la *Iliada*. El *ethos* que se funda en el poema homérico es, justamente, el *ethos* guerrero. Ante la imposibilidad de evitar la muerte, el héroe griego, guerrero por naturaleza, consagra sus afanes a alcanzar la gloria a través de sus hazañas bélicas. Funda, con este empeño, el carácter identitario de toda una nación.³³

A Marechal no le importa fundar un *ethos* guerrero, pero sí un *ethos* nacional. Su interés radica en la naturaleza variada de su pueblo, en el *ethos* de la cotidianidad argentina. Sabe que para eso necesita la autoridad de la épica clásica, fundacional por naturaleza, y recurre a ella para engrandecer su novela y para fundamentar su intención. Esto es evidente en la descripción que hace de los combatientes barriales:

Allí estaban los iberos de pobladas cejas que, desertando las obras de Ceres, conducen hoy tranvías orquestales; y los que bebieron un día las aguas del torrentoso Miño, varones duchos en el arte de argumentar; y los de la tierra vascuence, que disimulaban con boinas azules la dureza natural de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, que abundaban en guitarras y peleas; y los ligures fabriles, dados al vino y a la canción; y los napolitanos eruditos en los frutos de Pomona, o los que saben empuñar escobas edilicias; y los turcos de bigote renegrado, que venden jabones, aguas de olor y peines destinados a un uso cruel; y los judíos que no aman a Belona, envueltos en sus frazadas multicolores; y los griegos hábiles en las estratagemas de Mercurio; y los dálmatas de

³³ Para la épica como género fundador de la identidad nacional de los pueblos véase el excelente artículo de John Foley, «Epic as genre».

bien atornillados riñones; y los siriolibaneses, que no rehúyen las trigulcas de Teología y los nipones tintóreos (AB, p. 194).

El fragmento está inspirado en el libro 2 de la *Ilíada*, que la tradición clásica ha conocido como «el catálogo de las naves». Mediante esta «imitación seria» (como sugiere Genette), Leopoldo Marechal recupera este pasaje no para concentrarse en el tópico de la guerra sino, más bien, para darle una prosapia al pueblo argentino y hacerlo heredero de una tradición que ha de ser reinterpretada, reconstruida, adecuada al contexto latinoamericano y que define, de alguna manera, la amplia discusión que Adán Buenosayres y sus amigos sostienen sobre el nacimiento del *neocriollo*.³⁴ Es por eso que, al final del pasaje, el narrador concluye su revista diciendo: «Estaban, en fin, todos los que llegaron desde las cuatro lejanías, para que se cumpliera el alto destino de la tierra Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre» (AB, p. 195). Como sugiere acertadamente Fernanda Elisa Bravo, en esta reapropiación del *epos* se opera «una modificación del simbolismo y del ‘espíritu’ épico, ya que la escritura y la interpretación se apoyan en realidades y horizontes argentinos».³⁵

Algunos autores, por lo contrario, han querido ver en esta imitación una suerte de parodia burlesca por la risa que provoca la caracterización de sus personajes; sin embargo, hay en ella una vindicación de la heroicidad cotidiana que está relacionada, justamente, con el *continuum* de la tradición clásica.³⁶ Aunque es poco acertado decir que en esta narración existe una ruptura, en términos formales, con la épica clásica, pues abunda en alusiones mitológicas y en epítetos homéricos, lo que sí es cierto es que no está revestida de la solemnidad de la que hace gala la narración homérica. La

³⁴ Cfr. Graciela de Sola, «La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», pp. 156-161.

³⁵ Fernanda Elisa Bravo, *op. cit.*, p. 88.

³⁶ Cfr. Ángel Núñez, «Desmesurado *Adán Buenosayres*», pp. 675-739, quien, citando a Bakhtin, señala que: «La risa carnavalesca ambivalente destruye todo lo pomposo y esclerosado, pero no destruye de ninguna manera el núcleo auténticamente heroico de la imagen», p. 659.

caricaturización que hace Marechal de los personajes involucrados en la pelea nada tiene que ver con la grave descripción de los héroes homéricos. El paradigma cambia, pero no la esencia. Cada texto en su nivel y en su contexto construye una idea de hombre y de pueblo, una identidad nacional que pretende sentar las bases de un tipo específico de desarrollo y de una ética particular, en fin, de una «determinada concepción de mundo».³⁷

El motivo del descenso a los infiernos

Uno de los elementos más importantes en la épica clásica y, en consecuencia, en la épica novelesca de Leopoldo Marechal, es el viaje de los héroes. El *Adán Buenosayres* es en sí mismo la narración de, al menos, dos viajes: uno centrífugo o expansivo, el otro centrípeto o de concentración, ambos realizados en la misma calle Gurruchaga.³⁸ En el descenso a los infiernos de los libros III y VII está implicada, también, la idea del viaje. Un viaje, como sugiere Marechal, concebido

[...] no sólo como una vía de purificación en el sentido moral de la palabra sino como una vía de realización de ciertas posibilidades de tipo inferior que el hombre tiene que realizar necesariamente porque no hay experiencia negativa [...] Una vez que las ha realizado, se produce la catarsis de Aristóteles.³⁹

³⁷ Adolfo Prieto, «Los dos mundos de *Adán Buenosayres*», p. 142. Cfr. Noe Jitrik, «*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal», pp. 117-136: «Marechal ha descubierto que es preciso quitar el velo que cubre la ordinariéz de los hombres para hacer estallar la gloria de su humanidad. Revaloriza lo que pasa en la calle con un resultado inesperado, aunque previsible. De una vieja que hila recrea un mito, el de Cloto, que teje nuestro destino; de las niñas del zaguán, las gracias de la espera; de la *madame prostibularia*, un celestinazgo esencial e incommovible; de los hombres que desean, el apetito; de los que yacen, el sueño. Así, toda la ciudad se vuelve a clasificar, no según los datos aparentes de las ocupaciones o de las lisuras de las vidas, sino según instancias universales, según potencias o componentes que van más allá del pintoresquismo o de lo circunstancial», p. 123.

³⁸ «Conversación con Marechal», *op. cit.*, p. 37.

³⁹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, pp. 124-125.

Como señala Ángel Núñez,⁴⁰ alrededor del viaje está organizada la estructura de la novela marechaliana, pues este significa la mudanza y el conocimiento de las cosas. Joseph Cambell, en *El Héroe de mil caras*, ha señalado que el viaje a los infiernos

es parte del mito de la 'aventura del héroe [...] que gira siempre en torno de un propósito fundamental: la hazaña formal (sc. del héroe) ha de ser [...] volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido.⁴¹

Esto es lo que acontece a Odiseo y a Eneas. El héroe griego, en el libro XI de la *Odisea*, baja al inframundo, incitado por Circe, para hablar con Tiresias, el ciego profeta que le revela cómo ha de ser su camino de vuelta a Ítaca. Eneas, por su parte, en el libro 6 de la *Eneida*, narra su descenso al Averno en busca de su padre, Anquises, quien vaticina el magno poder que tendrá Roma, la ciudad que habrá de fundar su hijo.

En ambos casos el descenso marca un antes y después en la narración épica. Los héroes regresan a la vida más sabios, menos ingenuos y, de una manera u otra, hacen partícipes a los demás de lo aprendido. Como hemos visto líneas arriba, esta es la «realización espiritual» del héroe clásico que Marechal otorga a su héroe contemporáneo. En efecto, el viaje emprendido por el héroe marechaliano es un viaje de autoconocimiento que busca el despertar de su consciencia hacia una nueva fe, la cristiana, que lo identifique con la divinidad y con lo Uno. Sin embargo, los descensos a los infiernos realizados por Adán (más allá de que como lectores conocemos los hechos) quedan incompletos pues jamás se cuentan los resultados de ese «itinerario que conduce al Absoluto, pero no lo nombra definitivamente».⁴²

La imposibilidad de narrar esta epifanía, este encuentro con la Unidad es parte de la ruptura formal con el mito clásico y, a su vez, de la adaptación, es decir, de la continuidad, con la nueva ideología

⁴⁰ Ángel Núñez, *op. cit.*, p. 661.

⁴¹ *Apud* Ángel Vilanova, *Motivo clásico y novela latinoamericana*, p. 49.

⁴² Javier Navascués, «Introducción», *op. cit.*, p. 35.

religiosa de Marechal. Como sugiere el mismo Navascués, los viajes de Adán Buenosayres «retrata[n] la marcha del mundo sensible, que sólo puede ser caótico hasta llegar a la unión con Dios. Pero esa unión no se cuenta, queda fuera de la diégesis, forma parte de lo inenarrable».⁴³

Por poner solo un ejemplo, me referiré aquí al capítulo primero del libro III de *Adán Buenosayres* que sirve como la prefiguración del segundo descenso o «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia» del libro VII y que ocupa poco más de un tercio de la novela. Sobre esta ciudad baste decir que es, a la manera de los infiernos dantescos, la puerta de entrada a la ciudad de Calidelphia o Philadelphia, que guarda profundas semejanzas con las ciudades utópicas ideadas desde Platón, pasando por Cicerón y San Agustín hasta Tomaso Campanella. De ella hay un pequeño atisbo al final del libro IV, cuando Adán ha concluido, por fin, ese otro viaje, el centripeto o de concentración.⁴⁴

Este primer descenso, pues, dispone la ubicación precisa de entrada al Averno bonaerense. En el transcurso los viajeros se adentran verdaderamente en el camino de los muertos, puesto que su viaje culmina cuando, en el capítulo segundo, asisten al velorio de Juan Robles. Las alusiones mitológicas son muy considerables. La mención de «la

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Cfr.* Marechal, *Adán Buenosayres*, p. 414: «Philadelphia levantará sus cúpulas y torres bajo un cielo resplandeciente como la cara de un niño. Como la rosa entre las flores, como el jilguero entre las avecillas, como el oro entre los metales, así reinará Philadelphia, la ciudad de los hermanos, entre las urbes de este mundo. Una muchedumbre pacífica, regocijada frecuentará sus calles: el ciego abrirá sus ojos a la luz, el que negó afirmará lo que negaba, el desterrado pisará la tierra de su nacimiento y el maldecido se verá libre al fin. En Philadelphia los guardas de ómnibus tenderán su mano a las mujeres, ayudarán a los viejos y acariciarán las mejillas de los niños. Los hombres no se llevarán por delante, ni dejarán abierta la *grille* de los ascensores, ni se robarán entre sí las botellas de leche, ni pondrán la radio a toda voz. Dirán los agentes policiales: «¡Buen día, señor! ¿Cómo está, señor?» Y no habrá detectives, ni prestamistas, ni rufianes, ni prostitutas, ni banqueros, ni descuartizadores. Porque Philadelphia será la ciudad de los hermanos, y conocerá los caminos del cielo y de la tierra, como las palomas de buche rosado que anidarán un día en sus torres enarboladas, en sus graciosos minaretes».

hoja mortífera» (AB, p. 255) de la cicuta que mastican Adán y Schultze, por ejemplo, hace pensar en el ramo dorado que la Sibila ordena a Eneas buscar como requisito para descender al Averno y regresar a la vida. El ramo dorado lo mismo que la hoja de cicuta que mastican los héroes marechalianos significa el tránsito seguro de la vida a la muerte y viceversa. Aunque no se refiere en la narración, la ingesta de esta planta es el equivalente al ramo dorado de Eneas, pues como lo indica líneas más adelante el narrador, el consumo de esta planta los habría dejado «allí toda la noche, saboreando el agridulce misterio de la muerte» (*ibidem*).

La oscuridad de la noche, el resplandor de las estrellas que se asemejan a «los mil ojos de un Argos parpadeante» (AB, p. 257) y los ladridos de un perro, identificado por Schultze con el «Cancebero» (AB, p. 262), aunados a la cercanía de los suburbios al Río de la Plata, identificado como la laguna Estigia, son todos elementos extraídos de los hipotextos y reescritos en el contexto marechaliano. Puede hablarse, ciertamente, de una ruptura formal del texto derivado o, como sugiere Genette, de una «transposición pragmática» o factual de la narración. A este respecto, Ángel Vilanova ha dicho que «el hipertexto quiere ‘funcionar’ respecto del hipotexto de un modo particular: lúdico, satírico y/o serio». ⁴⁵ Yo considero, sin embargo, que más allá de la caracterización de los personajes que, en efecto, puede mover a risas, el hipertexto funciona bajo el régimen dominante de la transposición seria. En la narración marechaliana de este libro hay una transformación estilística de los hipotextos, al tiempo que se opera, también, una imitación ideológica: ruptura con la forma, continuidad con el contenido. La esencia iniciática del mito permanece, no cambia, solo se adapta a una nueva circunstancia. Esta es la intención de Marechal, como podemos apreciarlo en el siguiente parlamento:

Recuerde usted aquello de las Escrituras: *la letra mata, el espíritu vivifica*. [...] Entendí por último cuánto había de profanatorio en la utilización

meramente literal de los mitos y literaturas tradicionales, con la consecuencia terrible de que, si la letra mata en sí al espíritu, la letra se suicida rigurosamente, y las obras que se reducen a una simple literalidad carecen de todo futuro posible. ⁴⁶

El largo viaje de los seis amigos por la zona donde acontecen apariciones fantásticas, exaltaciones infernales y alucinaciones etílicas es, entonces, un elemento crucial en la vida del héroe pues, a partir de este, se transforma y su transformación es, también, la de la colectividad. El primer descenso a los infiernos de Adán Buenosayres es la consagración del héroe como un héroe colectivo no solo porque está en compañía de sus camaradas martinfierristas sino porque, merced a esa compañía y a la experiencia vivida en el velorio, se exaltan las cualidades del pueblo argentino. Ya no es Odiseo o Eneas en solitario acudiendo a los infiernos para regresar al suelo patrio, iluminados y soberbios, sino la idea de una nación, de una cultura, rascando en lo más profundo de su naturaleza migrante, resbalando por las honduras ontológicas de su identidad, para encontrarse y volverse universal, dueña de sí misma y heredera, a la vez, de una tradición.

Conclusiones

Como se ha visto en esta sucinta reflexión sobre la novela marechaliana, el escritor argentino recurrió a los textos clásicos, principalmente a los épicos, porque, como asiduo y buen lector de la antigüedad grecolatina, entendió que en estos se escondía mucho más que la belleza de la forma. La vuelta a los clásicos de Leopoldo Marechal no implica servilismo o subordinación. Por el contrario, en la construcción de la novela y del discurso marechaliano hay un uso libre y autónomo de la tradición clásica de la que se desprende. Incluso rebelde. La forma de la épica clásica pierde su gravedad o, mejor, la traslada a otro centro. Ya no es el hexámetro dactílico el que habla por la boca del poeta sino la prosa. Ya no son los héroes insuperables

⁴⁵ Ángel Vilanova, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁶ Citado en Fernanda Elisa Bravo, *op. cit.*, p. 78.

sino los mundanos. Ya no, los dioses sino los ángeles y demonios. Ya no, los infiernos recalitrantes y temidos sino los bajos fondos de los barrios argentinos, donde no es Caronte, en su barco de madera hinchada por la eternidad de las aguas, el que hace atravesar a las almas el río que no se cruza dos veces, sino el colectivero de la línea 38. Ya no es el Virgilio de Dante sino el Schultze de Adán. O, para decirlo mejor, son, pero no son. La épica marechaliana es ruptura y continuidad. Ruptura que, bien mirada, no es ruptura sino reapropiación; continuidad que no es continuidad sino reinención. Recurrir al *epos* clásico significó para Leopoldo Marechal la mejor manera de catalizar y unificar la variedad cultural e identitaria de su Argentina; el mejor recurso para individualarla y para colectivizarla, pero también para darle una expresión ontológica fundacional.⁴⁷ El «neocriollo»⁴⁸ no es solo el monstruo creado por Schultze,⁴⁹ sino ha de verse como una creación metaliteraria unificante e, incluso, anticolonialista, suma de consciencias e identidades latinoamericanas, argentinas en particular, que no rehúyen su raíces y que a la vez buscan conciliarlas con su herencia europea y occidental.

⁴⁷ Cfr. Fernanda Elisa Bravo, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁸ Citado en Fernanda Elisa Bravo, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁹ Sobre la creación de monstruos véase Leopoldo Marecha, *Cuaderno de Navegación*, pp. 162-263: «El poeta [...] tiene derecho a construir un monstruo, si lo hace 'premeditadamente' y no por el azar de su experiencia. Imaginemos que un artífice intenta reunir en una 'unidad ontológica' las partes de un águila, un caballo y un pez: las combinará primero según una forma sutil que proporcione y armonice hasta darles cierta unidad que no contradiga lo 'posible' lógico; y luego encarnará esa forma sutil en una materia. En rigor de verdad, el 'arte por el arte' de nuestros días no abunda en esa deliberada construcción de monstruos; y, por lo contrario, se da con frecuencia en el arte tradicional, según lo afirman los centauros, las quimeras, las esfinges y otras ontologías monstruosas que aparecen en él. Es que, puesto al servicio de una religión o una metafísica, el arte tradicional forjaba sus criaturas como 'soportes simbólicos' de una verdad presentados a la meditación del hombre. Veamos, por ejemplo, el Querub tetraforme que nos describe el poeta Ezequiel: esa combinación de un águila, un hombre, un novillo y un león, atribuida tan solamente al Querub, no es, claro está, un capricho monstruoso del arte, sino la expresión de cuatro virtudes operativas dadas en una sola entidad angélica».

Fuentes

Aristóteles, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2002. Aristóteles, *Poética*, trad. Juan David García Bacca, UNAM, 2ª. ed., 2000. Bravo Elisa, F., *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2015. Bowra, C. M., *Historia de la Literatura Griega*, trad. Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, 1948 [2014]. Carballo, Emmanuel, «Leopoldo Marechal», en *Protagonistas de la Literatura Hispanoamericana del siglo XX*, UNAM, México, 1986, pp. 117-133. Cortazar, Julio, «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres». Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948», en Ernesto Sierra (ed.), *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, pp. 101-106. Foley, John, «Epic as genre», en Robert Fowler (ed.) *Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, 2006, pp. 171-186. Genette, Gerard, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989. Sola de, Graciela, «La novela de Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres», en Ernesto Sierra (ed.), *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, pp. 153-173. Homero, *Odisea*, versión de Pedro Tapia Zúñiga, UNAM, 2013. Jitrik Noe, «Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal», en Ernesto Sierra (ed.), *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011, pp. 117-136. Lidell, Henry G., y Robert Scott (comps.), *A Greek-English Lexicon*, 8ª ed., American Book Company, Washington, 1882. Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, edición crítica, introducción y notas de Javier Navascués, 1ª ed., Corregidor, Buenos Aires, 2013. Marechal, Leopoldo, «Claves de Adán Buenosayres» en *Obras completas*, t. 3, Libros Perfil, Buenos Aires, 1998, pp. 661-676. Marechal, Leopoldo, *Cuaderno de Navegación*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975. Navascués, Javier, «La intertextualidad en Adán Buenosayres», en *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), Archivos, ALLCA XX, Université de Paris X, Madrid, 1997, pp. 741-770. Núñez, Ángel, «Desmesurado Adán Buenosayres», en *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), Archivos, ALLCA XX, Université de Paris X, Madrid, 1997, pp. 657-739. Platón, *República*, trad. Conrado Eggers, Gredos, Madrid, 1999. Sierra, Ernesto (ed.), *Leopoldo Marechal*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2011. Vilanova, Ángel, *Motivo Clásico y novela latinoamericana*, Ediciones Solar, Caracas, 1993. Virgilio, *Obras Completas*, ed. Bilingüe, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2008.