

Marcel Proust, Leopoldo Marechal, o las contradicciones de la modernidad

Claudia Hammerschmidt*

Resumen

Las novelas paradigmáticas de la modernidad literaria *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust, y *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, ostentan una contradicción fundamental en la que a la vez se basan: la simultánea tradicionalidad de su teoría y búsqueda estética y la modernidad de su escritura. Defienden una poética que su propia escritura supera y buscan el retorno a una obra clásica como reflejo de una totalidad que la realidad (ya) no ofrece. Con Antoine Compagnon, pueden ser considerados antimodernos, ultramodernos o modernos ‘a su pesar’.

En el análisis comparativo de las dos novelas que propongo, me concentro en la teoría de la metáfora discutida explícitamente y desvirtuada prácticamente en los textos: por la técnica metonímica, en el caso de Proust, y por la alegoría, en el de Marechal. Termino el análisis con una comparación esbozada de las oberturas de la *Recherche* y de *Adán Buenosayres*, para así ejemplificar las posiciones antes discutidas teóricamente.

Palabras clave. *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, modernidad contradictoria, antimodernidad, Antoine Compagnon*

Marcel Proust, Leopoldo Marechal, or the contradictions of modernity**Abstract**

The paradigmatic novels of literary modernism *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) by Marcel Proust and *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal show a fundamental contradiction on which they are based: the simultaneous traditionalism of their theory and aesthetic search – and the modernity of their writing. They defend a poetics that their own writing surpasses, and they seek a return to a classic work as a return to a totality that reality no longer offers. With Antoine Compagnon, they can be considered as anti-modern, ultra-modern, or modern 'despite themselves'.

In the comparative analysis of the two novels I will offer in the following pages, I focus on the theory of metaphor explicitly discussed and practically distorted in the texts: by the metonymic technique in the case of Proust, and by allegory in that of Marechal. I conclude the analysis with a sketched comparison of the overtures of *La Recherche* and *Adán Buenosayres*, in order to exemplify the positions previously discussed theoretically.

Keywords. *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres, contradictory modernity, antimodernism, Antoine Compagnon*

* Doctora en Filología Románica (Universidad de Köln), catedrática de Literatura española, latinoamericana y francesa, Universidad Friedrich Schiller de Jena, Jena, Alemania. claudia.hammerschmidt@uni-jena.de
Recibido: 11/12/2020. Aceptado: 22/03/2021.

Paradójicamente, dos eminentes representantes de la novela moderna europea y latinoamericana, Marcel Proust y Leopoldo Marechal, son autores, de alguna manera, modernos ‘a su pesar’, e ilustran las contradicciones inherentes a la modernidad literaria. A pesar de su consciencia de la infranqueable fractura entre sujeto y mundo, a pesar de la independización de la percepción (Proust) o de la representación siempre doble y ambigua (Marechal), a pesar de la necesaria ruptura y apertura de estructuras narrativas y a pesar de la puesta en escena de la pérdida de confianza en las posibilidades miméticas del lenguaje, Proust y Marechal insisten en la búsqueda por formas, figuras y expresiones poético-narrativas que logren restaurar coherencias rotas o curar las heridas de su ‘desamparo transcendental’¹. Sobre todo por la inclusión en sus tramas narrativas de debates metapoéticos y autorreflexivos que defienden estéticas opuestas a las escrituras en las que se desarrollan, novelas como *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) y *Adán Buenosayres* (1948) ostentan una fundamental contradicción: la simultánea tradicionalidad de su teoría y búsqueda estética y la modernidad de su escritura. Predican una poética que su propia escritura supera, proclaman convicciones estéticas que el texto mismo deconstruye y buscan el retorno a una obra clásica, con comienzo, medio y fin, como vuelta a una totalidad que la realidad (ya) no ofrece.

A este tipo de autores y sus obras —que son modernos *à contrecœur*, a su pesar— Antoine Compagnon dio en llamar “antimodernos” o “ultramodernos” (Compagnon, 2016)². Según el teórico francés, los anti- o ultramodernos, situados en el umbral o *inbetween*, entre épocas y discursos, se caracterizan por este cruce entre el tradicionalismo y vanguardismo estéticos y ponen en escena una de las contradicciones o paradojas centrales que constituyen la modernidad literaria: su inclinación inmanente hacia su propia negación o autodestrucción por la oposición entre conceptos filosófico-estéticos anacrónicos proclamados por el texto, y su superación por la escritura misma.

Si la modernidad pone en crisis la estética clásica que predominó en las distintas definiciones occidentales de lo bello desde la Antigüedad y se basó en una serie de dicotomías establecidas por el idealismo (siempre privilegiando uno de los polos en detrimento del otro)³, es, *grosso modo*, la deconstrucción de estas dicotomías por la aparente inversión de su valoración la que define a la escritura moderna. Así, la novela moderna se distingue, entre otros motivos, por un desplazamiento desde lo vertical hacia lo horizontal: hacia la polifonía, la focalización móvil o fluctuante, la apertura de su estructura, la *caotización* de sus niveles temporales, la independización de la dinámica escritural u otros indicios de la pérdida de un control centralizador, autoritario y autorial que había prevalecido en la estética tradicional.

Sin embargo, existen obras y autores modernos que se resisten a estas tendencias en sus teorías o poéticas y optan no por la revalorización de las dicotomías tradicionales, sino por la indecisión o copresencia de los polos dicotómicos —no tomando partido o proclamando abiertamente la simultaneidad de propensiones adversas que se anulan mutuamente—. Una de las definiciones más conocidas de la estética moderna, la de Baudelaire hablando del “pintor de la vida moderna”⁴, ya tematiza esta tendencia paradójica y autoaniquiladora, melancólica y ultramoderna, del arte moderno, exponiendo la simultaneidad de lo aparentemente contrario y contradictorio como su característica fundamental. Desde Baudelaire, en un importante grupo de autores será menos la inversión valorativa de polos dicotómicos como *eternidad* y *fugacidad* la que caracteriza la sensibilidad moderna, sino su tensión e indecisión. No es la preferencia de lo fugaz y desvalorización de lo eterno lo que distingue la estética moderna, sino la tensión permanente entre el *deseo moderno de lo nuevo*, cambiante, fugaz, abierto, y la *nostalgia antimoderna* de la perdurabilidad (del tiempo, de estructuras, conceptos o convicciones, siempre ya perdidos en una anterioridad irrecuperable)

la que atraviesa la modernidad y marca su estética, sacándole toda base firme y volviéndola ambivalente y contradictoria. Entendidas así, las tendencias antimodernas —hacia la tradición— y ultramodernas —hacia la autoaniquilación (Hammerschmidt, 2017, p. 102)— son partes integrantes de la modernidad literaria, y muchas veces su lucha constituye el meollo mismo de sus textos.

Especialmente Proust y Marechal pueden considerarse eminentes exponentes de esta modernidad contradictoria, paradójica, anti- y ultramoderna a la vez. Los dos autores, considerados como cumbres de la alta modernidad literaria francesa y argentina, reflejan y discuten metaliterariamente conceptos y estéticas idealistas anacrónicas que llevan a su máxima ejecución. Al mismo tiempo, sin embargo, escenifican la ruptura de sus bases, deconstruyendo la novela decimonónica y, de alguna manera, preparando el *nouveau roman* francés de los años 50 o la “nueva novela” latinoamericana de los años 60. Los dos autores constantemente sobreponen varias voces o perspectivas, sensibilizando así a lo máximo la representación del mundo percibido por sus protagonistas y aboliendo simultáneamente la idea misma de las posibilidades miméticas de la novela. Y los dos autores, finalmente, sacrifican su poética idealista para dejarse llevar, casi *à contrecœur*, a su pesar, a una escritura moderna que escenifica la superación de los conceptos defendidos en los textos y en los que se basan.

Entre la novela monumental de Proust —*À la recherche du temps perdu*, compuesta de siete tomos publicados entre 1913 y 1927— y la primera novela de Marechal —*Adán Buenosayres*, a su vez dividida en siete libros, empezada a escribir en 1930 y publicada en 1948—, existen muchas correspondencias⁵. Así, tanto en la *Recherche* como en *Adán Buenosayres* puede destacarse la estructura de la novela de formación (*Bildungsroman*), que en los dos casos culmina en el fracaso de la teleología a la que en un primer abordaje parece aspirar el texto. También se repite la temática del escritor en busca de su vocación literaria, que, en el caso de Proust, parece realizarse al final de la novela, y que, en el de Marechal, ya en el “Prólogo indispensable” se entierra definitivamente en forma del “poema concluido”. Además, tanto el protagonista de Proust como el de Marechal continuamente añoran un pasado (rural) transformado en paraíso perdido (Combray, Maipú) e ilustran la inevitabilidad del desengaño al confrontar un ideal (ético, estético o amoroso) con la realidad circundante y necesariamente decepcionante (Venecia, en el caso de Proust; París, en el de Marechal). Igualmente, las dos novelas escenifican sus poéticas, que se mueven entre el cratilismo o la “edad de los nombres” y su desilusión en la “edad de las cosas”⁶; es decir que se ubican entre la afirmación de la coincidencia entre las palabras y lo que denominan y la puesta en escena de su relación arbitraria. Las dos novelas, además, se abren con el despertar de sus protagonistas, su intento de ubicación en el mundo, y una estética naciente o *cosmogonía* que dan inicio a las búsquedas de Marcel y Adán, de las que, a la vez, son el resultado.

A continuación, sin embargo, me concentraré en la teoría de la metáfora discutida explícitamente y desvirtuada prácticamente en las dos novelas: por la técnica metonímica en el caso de Proust, y por la alegoría en el de Marechal. Terminaré el análisis con una comparación esbozada de las oberturas de la *Recherche* y de *Adán Buenosayres*, para así ejemplificar las posiciones antes discutidas teóricamente.

*

À la recherche du temps perdu puede leerse simultáneamente como culminación y deconstrucción de la novela teleológica tradicional llamada *Bildungsroman* (Deleuze, 1964), que describe la socialización del sujeto protagonista en la confrontación con su contorno o con los signos que lo circundan. El yo-narrador cuenta retrospectivamente los grandes cambios ocurridos en la sociedad francesa de la *belle époque* hasta finales de la Primera

Guerra Mundial desde su propia experiencia, narrando a la vez su búsqueda del pasado y el intento de su re-presentación en una obra literaria, meta eterna del protagonista, quien busca no solo el tiempo perdido, sino también su vocación literaria. Así, la novela tematiza también el deseo de Marcel por convertirse en autor, por encontrar una base o un principio escriturario desde el cual organizar su obra futura. Este deseo se realiza, como se sabe, en el último tomo de la *Recherche, Le temps retrouvé*, primero por la revelación de la fugacidad del tiempo en los sucesos antes y durante la “matinée Guermantes”, después por el hallazgo casual y desarrollo sistemático de un método para archivar este tiempo fugaz —la teoría de la metáfora— y, finalmente, la decisión de sentarse a escribir el pasado a partir del día siguiente⁷.

Esta “busca del tiempo perdido”, sin embargo, se despliega por dos vías diferentes, la primera de las cuales lleva al fracaso. Estas vías son, como se sabe: primero, la *memoria voluntaria*, la re-presentación intencionada del pasado por el intelecto y la voluntad, que solo procura resultados fragmentarios e insuficientes del pasado; y segundo, la *memoria involuntaria*, que se da mediante una sensación física, repentina e incontrolable en el presente (como el sabor de la famosa torta o *madeleine* imbuida en el té) y el consiguiente despertar de su sensación análoga vivenciada en el pasado. Es esta memoria involuntaria la que no solo garantiza la memoria más auténtica, sino también la más completa, dado que no solo hace resurgir el pasado, la infancia o la vida en Combray de la taza de té, sino que también garantiza la experiencia de la identidad del protagonista, su continuidad más allá de todas las experiencias de contingencia, transitoriedad y muerte de las que rebosa la novela de Proust:

L'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (Proust, 1989, p. 450).⁸

Sin embargo, por su contingencia misma, la memoria involuntaria necesita un medio que la haga disponible, que transmita y conserve la sensación transitoria de lo extratemporal. Este medio, como se le revela al protagonista en busca de su vocación literaria, lo procura la metáfora, teoría que será desarrollada por Marcel en el umbral de su transformación en autor. Esta teoría de la metáfora se basa, según la retórica clásica, en la analogía o el *tertium comparationis*, que propicia la sustitución de un término por otro; es decir, en la relación triangular que se da entre 1) lo que se dice literalmente, 2) lo que de, en un sentido figurado, ‘en realidad’ se habla, y 3) el vínculo entre lo dicho y lo no-dicho/transfigurado que se da en su intersección por similitud paradigmática. Por esta intersección abstracta que la metáfora establece entre lo presente y lo ausente, a Marcel este tropo le parece el medio más adecuado para, por un lado, traducir la analogía inherente a la sensación común del presente y del pasado; para, por el otro, localizar, transportar y conservar la esencia de las cosas; y finalmente, para garantizar la propia identidad del que la siente como continuidad y estabilidad más allá de las diferencias momentáneas. Es la metáfora, entonces, la que, según la metateoría del texto, permite la tra-ducción y re-presentación de lo que subyace a lo fugaz y cambiante, que sabe extraer la verdad eterna de lo inestable y pasajero de las apariencias, que lo sintetiza en la com-unidad en la diferencia:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires du beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (Proust, 1989, p. 468).⁹

Así, el arte se hace instrumento filosófico en Proust: de la misma manera en que la memoria involuntaria trasluce y trasciende el presente al descubrir su analogía con el pasado, también el arte, la obra literaria a la que aspira Marcel desde sus días de infancia en Combray, debe penetrar la superficie para revelar la verdad oculta, pero accesible bajo las apariencias, y subirla desde las profundidades:

Seul il [cet art; C.H.] exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s' «observer», dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite, nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous. (Proust, 1989, pp. 474-475).¹⁰

Según la teoría expuesta en *Le temps retrouvé*, entonces, el arte metafórico penetra la contingencia y transitoriedad de la vida, descubre la dimensión profunda o 'ideal' debajo de lo pasajero y la traduce, a su vez, a la dimensión sensible de su propia apariencia, eternizando así lo transitorio y transformándose, en cuanto arte, en sostén vital y 'espiritual' de lo contingente. Así, la estética de Proust, por su teoría de la memoria involuntaria y su traducción en la metáfora que se desarrolla explícita y metaliterariamente en las escenas de revelación iniciática del futuro autor Marcel, parece corresponder a la estética idealista formulada especialmente por Hegel, donde el arte adopta una función de intermediario entre la materia y la idea y funge como "das versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichlichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Geistes" (1989a, p. 45).¹¹

Sin embargo, como lo ha demostrado sobre todo Gérard Genette (1972a, 1972b, 1976a, 1976b, 1979), en la práctica escritural de Proust, la teoría tan convincente de la productividad metafórica resulta deficiente y engañosa, ya que la escritura proustiana procede no metafórica-, sino metonímicamente. Contrariamente a la metáfora, proclamada base de la representación que traslada o substituye un significado por otro para garantizar recobrar el pasado en una abstracción, la metonimia es un tropo basado en la contigüidad y contingencia. Se abre a las diferencias, es casual y multifacética, camaleónica y cambiante según el contexto escritural en el que se sitúa; en suma, es altamente subjetiva, por depender del sujeto que percibe.

En la novela de Proust, según el análisis de Genette, son especialmente los campanarios tantas veces descritos los que ilustran la base metonímica de la escritura proustiana, su dependencia y progresión camaleónica desde el contexto —y esto quiere decir: desde el yo que percibe, el yo-narrado del pasado, y no desde un yo-narrador que generalice las sensaciones del pasado en un *tertium comparationis* de la metáfora—. Así, por ejemplo, los campanarios de Saint-Hilaire, observados por el pequeño Marcel en la caminata de la mañana dominical rumbo al panadero, se hacen *brioche*s, mientras que, en la caminata de la tarde, de vuelta a casa, al Marcel cansado los mismos campanarios se le transforman en *coussins* (almohadas). Los campanarios de Saint-André-des-Champs, ubicados en un trigal, se hacen *épis* (espigas), y los campanarios de Saint-Mars-le-Vêtu, iglesia ubicada cerca del mar, se vuelven *poissons* (pescados). Este “*topos du clocher-caméléon*” (topos del campanario-camaleón) (Genette, 1972b, p. 44), al igual que otros ejemplos de la escritura metonímica de Proust, indica entonces que su escritura difiere de (y es mucho más moderna que) su teoría estética. Por la exacerbación misma del perspectivismo que implica, lleva a la disolución de toda forma fija, a la relativización de toda retrospectiva y recuperación del pasado —ya que indica la imposibilidad de congruencia entre el yo-narrador que se acuerda (Marcel ya hecho autor que describe su camino hacia la vocación) y el yo-narrado que percibe (Marcel antes de la vocación, buscando su vocación) (Hammerschmidt, 2010, pp. 290-319)—. Nunca el yo-narrador podrá resumir las múltiples y heterogéneas impresiones del yo-narrado, que difieren según las circunstancias y reciben nombres diferentes del yo-narrado según el contexto al que se asemejan (la torre como espiga en un campo, como almohada a la noche). No se traducirán en una metáfora como resultado de una abstracción, sino que se recuperarán justamente en su heterogeneidad multifacética, como emanación de la percepción y situación concretas que los genera: por metonimia.

Del mismo modo, ya el famoso íncipit de la *Recherche* —“Longtemps, je me suis couché de bonne heure” (Proust, 1987, p. 3)¹²— escenifica el proceder metonímico de la memoria o escritura de Proust. El íncipit y toda la obertura de la novela nos presenta autodiegéticamente a un Marcel reflejando su frecuente desamparo y oscilación entre vigilia y sueño al acostarse o despertarse a la noche, y la pérdida habitual de la noción de tiempo y lugar en los que se encontraba al despertar. Sin embargo, la representación de este desamparo —que, según la teoría desarrollada en el texto, tendría que ser el resultado de todo un proceso de reconstrucción metafórica—¹³ ya aquí escenifica la insuficiencia de la metáfora para representar el pasado. En realidad, se trata de un inicio paradójico, donde un yo-narrador necesariamente ya habrá recobrado las coordenadas espaciotemporales, perdidas todavía en el momento pasado de un yo-narrado desamparado y en busca de orientación.

La analogía implícita en la que obligatoriamente se basa el narrador para representar el pasado (resumida ya en la primera palabra de la novela, *Longtemps*, es decir, mucho tiempo, muchas veces, la costumbre...) falsifica entonces la sensación singular, no la traduce o recobra, sino que la sustituye por abstracción. Todo como en los momentos ‘epifánicos’ que ocurren en el último tomo de la *Recherche* (antes de volver a entrar en el salón de los Guermantes, después de la larga ausencia de Marcel), o ya en el primero, en la famosa escena de la *madeleine* (que le sigue al despertar del íncipit y permite la reconstrucción de toda Combray), es solo una aparente analogía entre momentos diferentes la que abre la escritura de toda la *Recherche* y el proceso de la búsqueda del tiempo perdido. Lo que en realidad aporta el intento de *analogización* de estos momentos, que parece garantizar una continuidad y, con esta, una esencia subyacente a la fugacidad temporal¹⁴, es la aniquilación de toda correspondencia y la negación de una copresencia del que narra y del que percibe; y lo que los hace com-unes es, finalmente, no su analogía y generalización traducible a la metáfora, sino la experiencia radical de su singularidad y diferencia.

Poco después del famoso íncipit, que constata brevemente la larga costumbre de Marcel de haberse estado acostando temprano (como traduce Salinas), el yo-narrador reconstruye, generalizándolo, el estado híbrido, desconcertador, que puede acompañar el despertar¹⁵. Afirma que el que duerme se mueve libremente entre todos los tiempos y espacios posibles; al despertar, recupera las coordenadas espaciotemporales concretas y se reubica. Sin embargo, por varios motivos (sea por lo inusitado del lugar o de la posición corporal, que desconcierta; sea por lo acostumbrado y normal de la situación, que invita a un sueño especialmente profundo), hay casos en los que el despertar confunde y deja al que se despierta en la indefinición entre sueño y vigilia:

[C]omme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ... j'étais plus dénué que l'homme des cavernes; mais alors le souvenir —non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être— venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant. (Proust, 1987, p. 5).¹⁶

No será entonces la racionalidad del día ni el sueño de la razón desde donde pueda recobrase el pasado, sino su intersección en la momentánea intermitencia de los dos estados. No es desde la vigilia de un yo-narrador que se reconstruye una continuidad entre el presente y eventos o estados anteriores, sino que es desde las distintas percepciones de los yo-narrados que se construye una contigüidad entre los momentos separados. La (re)construcción de las coordenadas de tiempo, lugar e identidad del sujeto que despierta se hace posible mediante un pseudo-recuerdo, que no se da en forma de un *tertium comparationis* deducido intelectualmente como similitud o continuidad entre presente y pasado, sino como resultado de una sensación física contextual (del contacto cuerpo-almohada, cuerpo-colchón...):

Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, — mon corps, — se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir. (Proust, 1987, p. 6).¹⁷

Es esta sensación la que se expande y hace emanar metonímicamente distintas sensaciones del cuerpo en la cama, y desde allí posibilita la (re)ubicación en el presente. No se reconstruye el pasado desde el presente, sino al revés: el presente se (re)construye por una superposición o, mejor, erupción de sensaciones en el pasado¹⁸. No se trata de la abstracción de un *tertium comparationis* desde el presente del yo-narrador en busca del pasado. Todo lo contrario, es la sensación pasada —cierta dureza del colchón, cierta suavidad de la almohada, etc.— la que permite reconstruir las coordenadas del presente. El fundamento en el que se basa esta (re)construcción es entonces la sensación disparadora del desamparo de la que emana, metonímicamente, una cadena de sensaciones. Entre estas y su representación retrospectiva por el yo-narrador, sin embargo, por la necesaria abstracción de lo singular en lo general, siempre habrá un salto, una falta de continuidad, un *hiatus*, que marca la *Recherche* como herida y se abre entre la metonimia de la percepción y la metáfora de la escritura.

Así, la estética clásica, anacronista y antimoderna desarrollada metaliterariamente en la novela como garante de una experiencia extratemporal de la eternidad o continuidad, basada en la metáfora como raíz de la futura poética de Marcel al convertirse en autor de la

*Recherche*¹⁹, se supera en la escritura misma de Proust, que da cuenta de la contingencia tanto de la percepción de Marcel como de su representación posterior. De esta manera, sin embargo, la escritura de Proust pone en escena la imposibilidad de control sobre el lenguaje, lo libera del poder autorial (a pesar de toda teoría de la metáfora y la supuesta revelación o iniciación de Marcel como autor al final de la novela) y destruye el fundamento en el que se basa todo el inmenso monumento que es la *Recherche*. La práctica escrituraria evidencia ser mucho más moderna que su teoría proclamada en el texto, y la *Recherche* resulta ser un texto contradictorio, ‘moderno a su pesar’, que excede su antimodernismo en un acto ultramoderno que le saca las bases. Lo que queda, finalmente, es la paradoja de un *perpetuum mobile* de una escritura en la que la teoría de la metáfora y la escritura metonímica se superponen, siempre separados por una discontinuidad o herida, como el proyecto de escritura de Marcel, desplazado eternamente a un ‘mañana’ nunca realizado en el texto.²⁰

*

También en la novela *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, se superponen la crítica a la modernidad, la manifiesta voluntad de defender convicciones y conceptos filosófico-estéticos antimodernos y la puesta en escena de una escritura moderna, contradictoria, paradójica, que rompe con los mismos principios que el texto proclama explícitamente.

A diferencia de la novela de Proust, sin embargo, en la novela de Marechal las posiciones se bifurcan, pues en *Adán Buenosayres* se enfrentan dos autores ficticios o voces inmanentes que respectivamente representan actitudes modernas y antimodernas y cuyo antagonismo culmina en la muerte o superación ultramoderna de la tendencia antimoderna de la novela. Por un lado, la voz de L.M., narrador del prólogo y de los primeros cinco libros de la novela, encarna la afirmación moderna de la pluralidad —sémica, semántica, epistémica e incluso autorial, al incorporar una heterogeneidad de voces a sus libros—; y su recurso a la epopeya clásica para describir la odisea de su ‘héroe’ Adán por las calles de Buenos Aires le sirve para la constante parodia de su protagonista idealista en su búsqueda de una meta trascendente. Por el otro lado, la voz de Adán, poeta que narra los libros VI y VII²¹, representa la adherencia antimoderna al neoplatonismo, a la creencia en un principio absoluto que rige el universo y al que se pueda regresar mediante las fases sucesivas de la inspiración, la concentración y la expansión del sujeto y de su expresión metafórica.

Ya el nombre del poeta protagonista visualiza la tensión entre la modernidad y la antimodernidad de la novela de Marechal: *Adán*, el primer hombre de la Biblia, habitante del Paraíso antes del pecado original, antes de la caída en el tiempo y en la separación entre las palabras y las cosas, se contrapone a *Buenosayres*, la realidad histórica, contingente, compleja, plural y polifónica, ubicada espacial y temporalmente en la metrópolis argentina de los años veinte del siglo pasado. Es este personaje contradictorio el que, en la glorieta de Ciro Rossini (escena narrada por L.M.), discurre sobre la imposibilidad del “disparate” en la poesía y expone, tal como Marcel en la *Recherche*, a su vez una teoría de la metáfora que (tal como en Proust) difiere de la práctica escrituraria tal como se desarrolla en la misma novela en la que la teoría se incluye.

Esta teoría de la metáfora que el poeta Adán presenta en *Adán Buenosayres* se basa tanto en el neoplatonismo como en la experiencia vanguardista de Marechal²² y fundamentalmente en su ejercicio de la metáfora atrevida como la emplea en *Días como flechas* (Lojo, 1987; Marechal, 2014; Zonana, 2003). Sin embargo, y a diferencia de la metáfora vanguardista que buscaba la correlación de lejanías para abrir mundos y modos de percepción nuevos, en las discusiones teóricas tanto en la glorieta de Ciro Rossini del Libro IV,1 (Marechal, 2013, pp. 345-377) como con el tunicado violeta en el “falso Parnaso” de los “pseudogogos”, o círculo

de los “violentos del arte”, del Libro VII (Marechal, 2013, pp. 679-690), Adán intenta justificar la heterodoxia metafórica metafísicamente (Lojo, 1987), y, por ende, garantizar su función de puente o vinculación entre lo separado. En su afán idealista de jerarquizar el mundo, defiende los fundamentos lógicos de la metáfora, además de su poder emancipador de los “estrechos límites ontológicos” (Marechal, 2013, p. 685), que prepararía a la ascensión y visión final de un principio universal que a su vez abrazaría todo en una suerte de *coincidentia oppositorum*.

Especialmente en la glorieta de Ciro Rossini, el poeta presenta metaliterariamente una apología de la metáfora que consiste en una defensa de su base unitiva, aun en los casos de la aparente lejanía y confrontación arbitraria de elementos heterogéneos, y en una rehabilitación del tropo como principio ordenador, racional y clasificable que pueda servir de apoyo para toda una poética y filosofía metafísica²³.

Como en el caso de Marcel, Adán se sirve de la analogía y existencia de un *tertium comparationis* como fundamento de toda metáfora, para deducir, en una estrategia argumentativa entre mayéutica y escolástica, la consiguiente 'imposibilidad del disparate'. Esta defensa de la metáfora, como señal de una congruencia invisible o nexo preexistente entre toda oposición —y, en cuanto tropo, medio que en sí incorpora la necesaria coherencia unitiva entre lo que se acerca o confronta por la metáfora—, se desarrolla detalladamente en el 'diálogo platónico'²⁴ durante el banquete alcoholizado de Adán con los amigos, además del payador Tissone, el Príncipe Azul y los tres humoristas del conjunto Los Bohemios, presentes en el boliche italiano. A todos ellos, Adán los invita a “dar el salto analógico” (Marechal, 2013, p. 362) para seguir su revelación de la inspiración y expiración poéticas, basadas en principios metafóricos.

El dilema del poeta consiste, según Adán, en su ubicación ambigua, 'monstruosa', entre lo ideal y lo material. En cuanto a la materia que el poeta trabaja, el poeta debe evadirse de sus manifestaciones concretas y concentrarse en su forma abstracta, para así captar no la existencia pasajera de la materia imitada, sino su esencia generalizada. El camino hacia la esencia, sin embargo, se divide en dos movimientos. En el primero, la fase de 'inspiración divina' provocada por la belleza contemplada, el poeta “se ve asaltado” por una “plenitud armoniosa” (Marechal, 2013, p. 363) en la que todo es virtualmente posible. Este estado inspirado se parece al caos indiferenciado, anterior a toda individuación, “concentración ... de todas las cosas que todavía no quieren manifestarse” (Marechal, 2013, p. 365). Para que entren en la existencia, es necesaria, entonces, la segunda fase del acto poético, que es la 'expiración' o 'gran caída' que lleva del reino de lo posible al reino de lo concreto a través de la manifestación o materialización artística. Esta segunda fase, a su vez, comprende dos momentos: primero, la 'caída *ad intra*', la selección de una de las infinitas posibilidades, dejando a las demás desvanecerse en la irrealización; y segundo, la 'caída *ad extra*', la materialización de la posibilidad seleccionada a través de su denominación poética que equivale al descenso hacia lo material.

También en la teoría poética de Adán, entonces, la necesaria abstracción de la que parte el poeta siempre se basa en un *tertium comparationis* que, en este caso, no relaciona el presente con el pasado, como en el caso de Proust, sino la materialización concreta, individual y perecedera con su forma abstracta, esencial y duradera.

Esta teoría poética, de alguna manera, es aplicada e ilustrada en el Libro VI, “Cuaderno de Tapas Azules”, o 'biografía del alma' del poeta. Aquí Adán, yo-narrador que narra el despertar y desenvolvimiento de su vocación poética, describe el proceso poético como transmutación casi alquímica o transformación que abstrae las formas subyacentes a lo pasajero y contingente para convertirlas en figura o imagen duradera:

[V]iendo yo lo mucho que se arriesgaba su hermosura al resplandecer en un barro mortal, fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien que salvados de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. (Marechal, 2013, pp. 500-501).

Sin embargo, como en el caso de la *Recherche*, tampoco en el de *Adán Buenosayres* la teoría expuesta corresponde a la escritura en la que se sitúa. No obstante, en vez de evidenciarse como metonimia, como en el caso de Proust, donde la supuesta metáfora se adapta a su contexto y se le asimila de forma camaleónica, en el caso de Marechal toda la teoría idealista de la metáfora proclamada por Adán, así como su descripción del proceso de transformación metafórica operada en el “Cuaderno de Tapas Azules”, más bien se opone continuamente al contexto en el que el narrador L.M. ubica al poeta. Este contexto es abiertamente paródico y escenifica lo contrario de lo expuesto por Adán —como ya lo comprueba el lugar donde Adán presenta su teoría idealista—, ya que la ‘imposibilidad del disparate en poesía’ se defiende en un boliche donde poetas populares como Los Bohemios evidencian la equivocación de Adán y escenifican el mismo disparate negado por la teoría del protagonista²⁵.

Así, la teoría anacrónica de Adán, el buscador antimoderno de la unidad perdida, siempre se ve confrontada con la narración polifónica de L.M., que representa la heterogeneidad moderna del mundo circundante y se burla constantemente de la actitud del poeta.

Ya es un tópico de la crítica marechaliana señalar el carácter paródico de la narración de L.M. (Bravo Herrera, 2015; Cheadle, 2000; Hammerschmidt, 1993a, 1993b), que se sirve de los textos o estilos de la tradición literaria para, al mismo tiempo, citarlos y distanciarse de sus citas por una burla permanente. Así, la parodia marechaliana —en cuanto forma expresiva que simultáneamente repite y se distancia críticamente de un texto o una poética anterior (Hutcheon, 1985)— pone en escena la irremediable indecidibilidad del significado y, por esto, lo duplica.

En la narración de L.M., ya no se llega a ninguna síntesis premoderna, paradisiaca, adánica de lo diverso en la metáfora como identificación de lo diferente o de las palabras y las cosas en la revelación de su esencia común, sino que lo heterogéneo, o los signos y su significado, en vez de parecer coincidir, se distancian. Aquí no hay congruencia por analogía, y los nombres ya no coinciden con lo que denominan; todo lo contrario, en L.M. la posición de Adán se cita y se burla, y los distintos significados se confrontan sin posibilidad de converger y desembocar en una futura unanimidad.

De esta manera, en la confrontación entre la voz idealista del poeta y la paródica de L.M., la metáfora adánica (que intenta restaurar un paraíso perdido) y la parodia (que escenifica su imposibilidad) se solapan en la constante coexistencia de dos posibilidades de lectura. Lo que desde la perspectiva de Adán constituye la revelación de una comunión entre apariencia superficial y esencia ideal (donde la materia refleja y comunica la idea o un principio divino anterior a toda individualización), desde la perspectiva de L.M. se presenta como reflejo de una ineludible heterogeneidad, no reducible a ninguna unidad que preceda o siga a la diferenciación. De esta forma, sin embargo, la simultaneidad de miradas que no coinciden provoca que la metáfora proclamada por Adán y la parodia ejercitada por L.M., en la escritura de Marechal, se conviertan en la alegoría de su lucha o coexistencia contradictoria, antagónica, o la alegoría de su síntesis imposible. De esta manera, *Adán Buenosayres* no desemboca en un *hiatus* entre el proyecto y la realización de la escritura, como ocurre en el

último tomo de la *Recherche* (del que resulta también el *hiatus* entre la sensación que emana metonímicamente del yo-narrado y su representación metafórica por el yo-narrador). Todo lo contrario, *Adán Buenosayres* ejemplifica el *hiatus* desde el inicio como una grieta que divide cada enunciación y la sacrifica en la simultaneidad del decir y desdecir²⁶. Lo que escenifica la novela de Marechal, entonces, no es una poética basada en la metáfora o la metonimia, sino la alegoría ultramoderna del sacrificio del sentido.

La alegoría —el tropo que no se basa en la convergencia de diferentes significados en un *tertium comparationis* como la metáfora, sino (ya etimológicamente) en la coexistencia de un sentido común, literal, y otro, 'figurado' (*allos agoreuein*, hablar distinto que en la *agora*)²⁷— siempre expone la inestabilidad del enunciado y exige, por lo menos, dos lecturas simultáneas. En su duplicación de autores y poéticas diferentes, Marechal se aprovecha de este doble sentido de la alegoría para ilustrar la indecidibilidad semántica, retórica, de los signos, representada en la confrontación de dos imágenes autoriales cuyas poéticas se superponen y cuestionan mutuamente.

Uno de los ejemplos que ilustra esta superposición de perspectivas en la alegoría de su mutuo sacrificio es el mismo comienzo de la novela²⁸. Al igual que la *Recherche*, también el primer libro de *Adán Buenosayres* se inicia²⁹ con el despertar del protagonista, que intenta reconstruir su mundo al despegar los ojos. Pero, en el caso de Marechal, a diferencia del despertar en Proust, no se trata de un yo-narrador perdido en la dinámica del recuerdo³⁰. Por el contrario, aquí el narrador heterodiegético L.M. nos presenta una mañana específica de su protagonista Adán, quien, desvelado por los ruidos de la calle Monte Egmont en el barrio de Villa Crespo, Buenos Aires, despierta “como si regresara”.

Desde el inicio, el texto se mueve entre varios niveles de sentido y sitúa a su protagonista entre un despertar banal matutino, el despertar como resurrección de un sueño profundo (o la muerte)³¹ y el despertar como resultado de un poder autorial que crea mundos nombrándolos, ya que, a diferencia de Marcel, Adán no debe reconstruirse penosamente a sí mismo, sino que es despertado de su muerte (ya ocurrida explícitamente en el “Prólogo indispensable”) por L.M. Al mismo tiempo, este tema del hacer renacer o “regresar” es confrontado desde el comienzo con el tema de la 'cosmogonía', tanto en el sentido metaliterario del inicio del universo novelesco que se produce en las primeras páginas del libro como en el sentido temático de la “génesis” producida por Adán, o “parodia de génesis” (Marechal, 2013, p. 102), desde la perspectiva de L.M., cosmogonía o génesis donde el mundo sale de su indiferenciación y toma forma al abrir los ojos el poeta:

Entonces, ante los ojos de Adán y en el caos borroso que llenaba su habitación, se juntaron o repelieron los colores, atrajéronse las líneas o se rechazaron: cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio (¡salud, viejo Empédocles!), y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro. Puesto entre la solicitud del sueño que aún gravitaba sobre su carne y el reclamo del mundo que ya le balbucía sus primeros nombres, Adán consideró sin benevolencia las tres granadas en su plato de arcilla, la rosa trasnochada en su copa de vidrio y la media docena de pipas yacentes que descansaban en su mesa de trabajo: «¡Soy la granada!», «¡soy la pipa!», «¡soy la rosa!», parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en esto estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad. (Marechal, 2013, p. 101).

A pesar de basarse paródicamente en conceptos presocráticos, en los que el mundo nace de la atracción y repulsión de los elementos, o de un solo principio al que volverá finalmente, y a pesar del evidente paralelismo parodiado del despertar de Adán con la génesis bíblica o el nombramiento adánico del mundo, desde el inicio es L.M. quien le da vida a Adán, y personifica, entonces, la poética que el poeta desarrollará a lo largo del libro (sobre todo en IV,1 y VI). Sin embargo, desde la perspectiva del narrador, toda la escena, que él mismo presenta, simultáneamente también se pone en duda. L.M. confronta a su protagonista con una cotidianidad que lo imposibilita y demuestra su carácter anacrónico.

Las cosas que en la mirada de Adán se exaltan y ascienden a un nivel de abstracción que las salva de cualquier corrupción o sujeción al tiempo, en la de L.M. se muestran en su caducidad, ridiculez o banalidad cotidiana, escenificando de esta forma la indecidibilidad de su sentido, literal u otro. Pues lo que se pone en escena en el despertar de Adán descrito por L.M. es, a la vez, la dificultad de afrontar el mundo y los trabajos del día, así como la 'gran caída' o 'expiración', discutida por el poeta en la glorieta de Ciro Rossini. Esta caída, como lo explicará Adán en el boliche italiano, es necesaria para que el mundo (poético) entre en la existencia, para lo cual, en la teoría neoplatónica de Adán, el poeta debe sacrificar la unidad o su concentración para enfrentarse a la heterogeneidad material que a la vez (re)crea ('caída *ad intra*'), seleccionando una forma entre muchas y materializándola en el nombramiento poético ('caída *ad extra*'). Es justamente esto lo que se produce durante el despertar de Adán:

Lo cierto era ... que al cerrar sus ojos (y Adán lo hizo nuevamente) la rosa no se anonadaba en modo alguno: por el contrario, la flor seguía viviendo en su mente que ahora la pensaba, y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera; porque la flor pensada no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabasen de pronto y no volvieran a florecer. (Marechal, 2013, pp. 102-103).

Se anticipa en el despertar de Adán la teoría de la construcción metafórica por la que el poeta, al sacrificarse en la 'gran caída' al mundo, salva la esencia abstracta de lo heterogéneo y pasajero en un *tertium comparationis* que le es común³². Al mismo tiempo, este mismo poeta “regresa” del mundo de los muertos en la narración de L.M., quien —en otra personificación de la teoría idealista— salva su 'forma' y lo presenta “en función de vida” (Marechal, 2013, p. 92) en los libros I-V de la novela. Sin embargo, en las calles de Buenos Aires L.M. permanentemente confronta a su amigo-poeta con lo cotidiano, parodiando sus ideales y pretensiones poéticas dándoles otro sentido, el 'literal', o no-figurado:

[Adán] [n]o deseaba romper aún la inmovilidad de su cuerpo yacente: hubiera sido una concesión al nuevo día que lo reclamaba y al que se resistía él con todo el peso de una voluntad muerta. Pero desde la calle Monte Egmont el nuevo día volvió a recordarle su imperio: «¡Gol, gol!», aullaron diez voces infantiles en son de victoria; «¡Penal, penal!», objetaron otras diez voces rugientes. (Marechal, 2013, pp. 102-103).

Así, como en el caso de Proust, la teoría de la metáfora en la realidad del texto no se realiza. Pero, mientras en Proust la metáfora recurre a la metonimia y, así, demuestra su dependencia del contexto, en Marechal la metáfora es contestada paródicamente por otra voz, que le saca su coherencia y la expone a una cadena abierta de significación donde coexisten diferentes sentidos que nunca convergen. La novela de Marechal se hace entonces alegoría de un antagonismo autorial y de un sacrificio del sentido, que se vuelve indescifrable o indecidible. Por ende, *Adán Buenosayres* finalmente no logra la representación de lo heterogéneo en un *tertium comparationis* que le dé forma y permanencia, sino que escenifica la simultaneidad de significados que se superponen sin que uno prevalezca sobre el otro.

*

Como espero haber demostrado mediante las coexistencias de teorías metaliterarias y poéticas idealistas y escrituras que las socavan, tanto Marcel Proust como Leopoldo Marechal son contradictorios o modernos 'a su pesar'. Al predicar una poética que su propia escritura supera, ostentan convicciones estéticas que el texto mismo deconstruye. Por la puesta en escena de una escritura que desborda las teorías de la representación metafórica explícitamente afirmadas, disuelven los mismos conceptos sobre los que se basan y exponen la abolición ultramoderna de sus propios principios. Mientras que en la escritura de Proust la metonimia reemplaza la metáfora y pone en escena la incompatibilidad de un yo-narrador con un yo-narrado del pasado que finalmente se le escapa en un *hiatus* insuperable, en la escritura de Marechal se impone la alegoría como tropo central que señala la incongruencia entre conceptos autoriales, la indecidibilidad del sentido y su sacrificio final como paradoja insoslayable. Así, en los dos casos, se yuxtapone la cita de ideales estéticos anacrónicos, su sacrificio y trabajo de duelo, y una forma de resistencia a los efectos de la modernidad que se despliega en su misma afirmación antimoderna.

Referencias bibliográficas

- Archivo Histórico de Revistas Argentinas: <http://www.ahira.com.ar/>
- Barthes, R. (1984). Longtemps, je me suis couché de bonne heure [Durante mucho tiempo me acosté temprano]. En Autor, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (pp. 313-325). París: Seuil.
- Baudelaire, C. (1976). Le peintre de la vie moderne [El pintor de la vida moderna]. En Autor, *Œuvres complètes* (ed. Claude Pichois, t. II. pp. 683-724). París: Gallimard.
- Baudelaire, C. (2005). *El pintor de la vida moderna* (traducción, presentación y notas de Julio Azcoaga). Córdoba: Alción.
- Bravo Herrera, F. (2015). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cabezas, L. (2014). El despertar metafísico de Leopoldo Marechal, o su *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. *La biblioteca*, (14), 484-499.
- Cheadle, N. (2000). *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal* [El apocalipsis irónico en las novelas de Leopoldo Marechal]. Londres: Thamesis.
- Compagnon, A. (2005). *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes* [Los antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes]. París: Gallimard.
- Corral, R. (2003). Alfonso Reyes y la revista argentina *Libra*. *Revista Libra [1929]*. Edición facsimilar preparada por Rose Corral, pp. 13-37.
- Coulson, G. (1974). *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

- Craig, H. E. (1995). Proust in Spanish: The Old and New Translations of *Du côté de chez Swann* [Proust en español: antiguas y nuevas traducciones de *Du côté de Chez Swann*]. *Platte Valley Review*, 2(23), 34-50.
- Craig, H. E. (2002a). *Marcel Proust and Spanish America. From Critical Response to Narrative Dialogue* [Marcel Proust y la América hispana. De la respuesta crítica al diálogo narrativo]. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Craig, H. E. (2002b). Pedro Salinas as Proust's First Translator [Pedro Salinas como el primer traductor de Proust]. *Confluencia*, 1(18), 129-138.
- Craig, H. E. (2005). Proust in Spanish: sobre los traductores de Proust. *La Nación* [Versión digital]. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sobre-los-traductores-de-proust-nid753523/>
- Deleuze, G. (1964). *Proust et les signes* [Proust y los signos]. París: PUF.
- De Man, P. (1991). Retórica de la temporalidad. En Autor, *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* (pp. 207-253). Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Genette, G. (1972a). Discours du récit [Discurso del relato]. En Autor, *Figures III* (pp. 65-282). París: Seuil.
- Genette, G. (1972b). Métonymie chez Proust [La metonimia en Proust]. En Autor, *Figures III* (pp. 41-63). París: Seuil.
- Genette, G. (1976a). L'âge des noms [La edad de los nombres]. En Autor, *Mimologiques. Voyages en Cratilie* (pp. 315-328). París: Seuil.
- Genette, G. (1976b). Proust palimpseste [Proust palimpsesto]. En Autor, *Figures I* (pp. 39-67). París: Seuil.
- Genette, G. (1979). Proust et le langage indirect [Proust y el lenguaje indirecto]. En Autor, *Figures II* (pp. 223-294). París: Seuil.
- Gramuglio, M. T. (1997). Retrato del escritor como martinfierrista muerto. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (Eds. J. Lafforgue y F. Colla, pp. 771-806). París: ALLCA XX/Ediciones Unesco.
- Hammerschmidt, C. (1993a). Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*. El contar paródico para la constitución del sujeto moderno. En *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina* (pp. 338-345). Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- Hammerschmidt, C. (1993b). *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres. Parodistisches Erzählen zur Konstituierung moderner Subjekterfahrung*. Universität zu Köln. Recuperado de https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00039655
- Hammerschmidt, C. (2010). *Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d'Urfé, Rousseau und Proust* [Autoría como cesura. Sobre el agón entre autor y texto en d'Urfé, Rousseau y Proust]. München: Fink.
- Hammerschmidt, C. (2015). *Adán Buenosayres o la violencia de la escritura*. En Autor, *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 269-287). Potsdam-London: INOLAS.
- Hammerschmidt, C. (2017). La ultramodernidad de Leopoldo Marechal. *Estudios filológicos*, (60), 95-125.
- Hegel, G. W. F. (1989a). *Ästhetik* [Estética]. Stuttgart: Reclam.
- Hegel, G. W. F. (1989b). *Lecciones sobre estética* (trad. Alfredo Brotóns Muñoz). Madrid: Akal.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [Una teoría de la parodia. Las enseñanzas de las formas de arte del siglo XX]. New York: Methuen.

- Jauß, H. R. (1986). *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu. Ein Beitrag zur Theorie des Romans* [Tiempo y memoria en À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust. Un aporte a la teoría de la novela]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lojo, M. L. (1987). La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal. *Estudios Filológicos*, (22), 47-58.
- Lukács, G. (1984). *Die Theorie des Romans* [Teoría de la novela]. Darmstadt y Neuwied: Luchterhand.
- Marechal, L. (1994). *Adán Buenosayres*. Madrid: Castalia.
- Marechal, L. (2008). *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Marechal, L. (2013). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marechal, L. (2014). *Obra poética*. Buenos Aires: Leviatán.
- Marechal, L. (2016). *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Vórtice.
- Maturo, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- Proust, M. (1920). *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas. Madrid-Barcelona: Calpe.
- Proust, M. (1970). *En busca del tiempo perdido VII: El tiempo recobrado* (trad. Consuelo Berges). Madrid: Alianza.
- Proust, M. (1987-1989). *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard.
- Proust, M. (1987). *Du côté de chez Swann*. En Autor, *À la recherche du temps perdu* (tomo I, pp. 1-420). París: Gallimard.
- Proust, M. (1989). *Le temps retrouvé*. En Autor, *À la recherche du temps perdu* (tomo IV, pp. 275-625). París: Gallimard.
- Zonana, V. G. (2003). Lectores de *Días como flechas*. *Revistas de Literaturas Modernas*, (33), 187-201.

Notas

¹ Obviamente, me refiero al concepto de Georg Lukács y su definición de la novela moderna como “Ausdruck einer transzendentalen Obdachlosigkeit” (Lukács, 1984, p. 32).

² Para el término “ultramoderno”, cfr. Compagnon (2016, p. 11). Para la diferencia entre un texto “antimoderno” —como “búsqueda de ciertos textos a restablecer el orden” que anteriormente ellos mismos destruyeron— y un texto “ultramoderno” —como “tendencia [de los elementos modernos del texto] a su propia superación”—, cfr. Hammerschmidt (2017, p. 102).

³ Entendiéndose la estética clásica como (re)medio que trasciende la (supuesta) superficialidad/ exterioridad/ sensibilidad/ temporalidad hacia la (igualmente supuesta) profundidad/ interioridad/ espiritualidad/ eternidad para, así, superar su polo negativo (temporario) y llegar a la 'esencia' de una 'verdad pura'. Según esta concepción, el arte abre las superficies para descender a lo profundo y esencial, revela lo general en lo particular, descubre lo necesario y absoluto detrás de lo contingente y casual, y señala lo eterno debajo del tiempo que pasa. Como culminación de esta estética, puede considerarse el concepto hegeliano del arte como “apariencia sensible de la idea” (Hegel, *Lecciones*, 1989, p. 85; cfr. “das sinnliche Scheinen der Idee”, Hegel, *Ästhetik*, I, 1989, p. 179). En la concepción clásica, idealista, el arte funge entonces como instrumento para trascender el 'engaño' y llegar a la 'verdad absoluta'.

⁴ “La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable” (Baudelaire, 1976, p. 695). En la traducción de Julio Azcoaga: “La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 2005, p. 34).

⁵ Sin querer comprobar una influencia directa de Proust en Marechal, es importante señalar que muy probablemente el autor argentino haya leído partes de la *Recherche*. El último tomo de la serie, publicado en 1969 por Alianza (Madrid), se encuentra en su biblioteca personal, ubicada hoy en la biblioteca de la Universidad Nacional de Rosario (cfr. el listado de libros de esta biblioteca elaborado por la directora de la Fundación Leopoldo Marechal, María de los Ángeles Marechal, a quien le agradezco habérmelo facilitado). Además, la intensa recepción de la novela de Proust en Argentina a partir de los años veinte, su presencia en *Martín Fierro* (la “Oda a Marcel Proust”, por Paul Morand, ya aparece en el primer número de la segunda época de la revista, en el n.º 4 del 15 de mayo 1924, p. 29) y, sobre todo, la inclusión de las páginas de Alfonso Reyes sobre “Proust en América” (pp. 87-88) en el único número de *Libra* (revista editada por Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez en Gleizer, invierno de 1929), demuestran claramente que Marechal pudo haber

conocido, al menos indirectamente, la obra magistral de Proust. En *Libra*, Alfonso Reyes da un panorama de la recepción proustiana en Latinoamérica hasta el momento, del que resalta la presencia de Proust, sobre todo en Argentina. Refiriendo también a la primera traducción al español de Proust por Pedro Salinas en 1920, Reyes enumera los artículos que aparecieron sobre Proust en revistas y diarios latinoamericanos y sobre todo argentinos, como *La Nación* (de Francis de Miomandre, el 7 de agosto de 1921 y 11 de mayo de 1924; de A. Melián Lafinur, el 24 de julio de 1927; de Agustín de Urtubey, el 19 de febrero de 1928). Destaca, además, su propio artículo sobre “Vermeer y Marcel Proust” publicado en *Social* de La Habana, en diciembre de 1923; la referencia a Proust por Manuel Gálvez en *El espíritu de aristocracia y otros ensayos*, de 1924, y otros artículos sobre Proust aparecidos en Buenos Aires, como el de Juan P. Ramos en *Verbum* (conferencia del 30 de abril de 1926 y publicada en septiembre de este mismo año) o los de Roberto Mariani y Max Dickmann, ambos publicados en *Nosotros* de abril de 1927 (para todas estas referencias a *Martín Fierro* y *Libra*, cfr. Archivo Histórico de Revistas Argentinas.). Le agradezco a Rose Corral el envío de las páginas respectivas del artículo de Alfonso Reyes y del artículo de Reyes, “Vermeer y la novela de Proust”, incluido también en el n.º 14 de la revista personal de Reyes, *Monterrey*, que consta de 14 números publicados a partir de 1930 en Río de Janeiro, donde fue embajador de México —con excepción de este último número 14, con su artículo sobre Vermeer y Proust, que significativamente aparece en julio de 1937, otra vez en Buenos Aires, donde Reyes volvió por unos meses en su segunda estancia como embajador (toda esta información la debo a Rose Corral)—. Para más información sobre la recepción de Proust en América Latina, y especialmente Argentina, cfr. Craig (2002a).

⁶ Cfr. la estructura tripartita que Proust originariamente había pensado dar a su novela, subdividiéndola en las tres edades: *L'Âge des Noms*, *L'Âge des Mots* y *L'Âge des Choses* (cfr. la carta de Proust a Louis de Robert de mayo/junio 1913, citada en Jauß, 1986, p. 340 [nota 42]).

⁷ Por esto, según Roland Barthes, la *Recherche* es, menos que texto escrito, sobre todo “le récit d'un désir d'écrire” (Barthes, 1984, p. 313).

⁸ “[E]l ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extratemporal, un ser que sólo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo” (Proust, 1970, p. 218).

⁹ “Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora” (Proust, 1970, p. 239).

¹⁰ “Sólo él [este arte; C.H.] expresa para los demás y nos hace ver a nosotros mismos nuestra propia vida, esa vida que no se puede «observar», esa vida cuyas apariencias que se observan requieren ser traducidas y muchas veces leídas al revés y penosamente descifradas. Ese trabajo que hizo nuestro amor propio, nuestra pasión, nuestro espíritu de imitación, nuestra inteligencia abstracta, nuestros hábitos, es el trabajo que el arte deshará, es la marcha que nos hará seguir, en sentido contrario, el retorno a las profundidades donde yace, desconocido por nosotros, lo que realmente ha existido” (Proust, 1970, p. 247).

¹¹ “Término medio conciliador entre lo meramente exterior, sensible y pasajero, y el pensamiento puro, entre la naturaleza y la finita realidad efectiva, y la infinita libertad del pensamiento conceptual” (Hegel, 1989b, p. 11).

¹² “Mucho tiempo he estado acostándome temprano” (Proust, 1920, p. 9).

¹³ Es decir, de toda la *Recherche*, ya que la novela desemboca en *Le temps retrouvé*, la formulación de la teoría de la metáfora y la consiguiente iniciación a la escritura de Marcel. Con respecto a esta paradoja, cfr. Jauß (1986) y su lectura del “hiatus” entre *El tiempo recobrado* y *Por el camino de Swann*, como lo volveré a mencionar más adelante.

¹⁴ “De même que le jour où j'avais trempé la madeleine dans l'infusion chaude, au sein de l'endroit où je me trouvais ... il y avait eu en moi irradiant une petite zone autour de moi, une sensation (goût de la madeleine trempée, bruit métallique, sensation du pas) qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit” (Proust, 1989, p. 452). En la traducción de Consuelo Berges: “De la misma manera que el día que mojé la magdalena en la infusión caliente, en el lugar donde me encontraba ... había en mí, irradiando a una pequeña zona en torno mío, una sensación (sabor de la magdalena mojada, ruido metálico, sensación del paso) que era común al lugar donde me encontraba y también a otro lugar” (Proust, 1970, pp. 220-221).

¹⁵ “Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre” (Proust, 1987, p. 5). En la traducción de Pedro Salinas: “Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos. Al despertarse, los consulta instintivamente, y, en un segundo, lee el lugar de

la tierra en que se halla, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar; pero estas ordenaciones pueden confundirse y quebrarse” (Proust, 1920, p. 12).

¹⁶ “Como no sabía en dónde me encontraba, en el primer momento tampoco sabía quién era ... hallábame en mayor desnudez de todo que el hombre de las cavernas; pero entonces el recuerdo —y todavía no era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios en donde yo había vivido y en donde podría estar— descendía hasta mí como un socorro llegado de lo alto para sacarme de la nada” (Proust, 1920, p. 13).

¹⁷ “Y antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiese identificado, enlazado las diversas circunstancias que se le ofrecían, el lugar de que se trataba, el otro, mi cuerpo, se iba acordando para cada sitio de cómo era la cama, de dónde estaban las puertas, de adónde daban las ventanas, de si había un pasillo” (Proust, 1920, p. 14). Será sobre todo la almohada la que le servirá a Marcel de “fauteuil magique” (Proust, 1987, p. 5) o “butaca mágica” (Proust, 1920, p. 12), en la cual podrá viajar por toda su vida, reestableciendo no solo las coordenadas espaciotemporales actuales, sino de todos los momentos y lugares que vivió.

¹⁸ Es por esto también que el texto habla del recuerdo que desciende hacia Marcel y lo saca desde lo alto de la nada, y no de Marcel que desciende hacia el recuerdo...

¹⁹ Al final de la novela, cuando a Marcel 'se le revela' la teoría de la metáfora que le permitirá reconstruir el tiempo perdido, el yo-protagonista decide por fin empezar a escribir. De esta manera, el final de la *Recherche* parece desembocar en el principio, y el texto que se acaba de leer parece comenzar de nuevo, esta segunda vez como obra realizada por Marcel.

²⁰ Cfr. la teoría del “hiatus” con el que termina la *Recherche* ya tematizado por Jauß (1986) en los años 1950, y del que resulta, llevado a sus consecuencias lógicas, que el proyecto de Marcel, y con él su teoría de la metáfora, fracasa y nunca se realiza.

²¹ Es decir, el “Cuaderno de Tapas Azules” o biografía de su alma, y el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia” o descenso al infierno porteño a la manera de Homero o Dante. Acerca de la estructura experimental y dialógica de la novela, que pone en escena la lucha violenta entre dos conceptos escriturarios, o dos narradores/autores inmanentes del libro, cfr. varios de mis estudios, por ejemplo, Hammerschmidt (2015).

²² La cercanía entre Adán y Marechal poeta fue señalada desde el inicio de la crítica marechaliana y trabajada como base de una teoría autorial por Gramuglio (1997). En las ediciones críticas de *Adán Buenosayres* preparadas por Barcia y de Navascués (Marechal, 1994, 2013), los dos señalan, respectivamente, e indicando las fuentes, la presencia de la poesía marechaliana en la novela, que se atribuye al poeta Adán. Barcia habla incluso de la “autofagocitación” por la cual Marechal empieza a incorporar su producción poética anterior a *Adán Buenosayres* en su texto (Barcia, en Marechal, 1994, p. 113).

²³ Cuyos principios, como se sabe, también se encuentran en la ensayística de Marechal (2008, 2016).

²⁴ A su vez presentado de forma paródica por el narrador L.M., quien siempre marca sus distancias con respecto a la posición de Adán.

²⁵ “La pampa tiene el ombú / Y el puchero el caracú. / Sacudíme la persiana, / Que allá viene doña Juana. / Cinco por ocho cuarenta, / Pajarito con polenta. / ¿Quién te piantó de la rama, / Que no estás en el rosal?” (Marechal, 2013, p. 355). A pesar de que, a continuación, Adán afirme la imposibilidad del disparate aun para estos versos, demasiado lógicos a su forma de ver para llegar a ser absurdos, se apoya para su deducción no en este, sino en otros ejemplos, mostrando de esta manera que los versos de Los Bohemios, totalmente ajenos a la discusión poetológica que se da en su alrededor, se sustraen a la argumentación de Adán y constituyen ejemplos manifiestos del disparate negado por el poeta.

²⁶ Cfr. en este contexto mi artículo sobre “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, donde desarrollo, entre otros temas, la “mirada estrábica” que siempre desdibuja y duplica lo visto en *Adán Buenosayres* (Hammerschmidt, 2017, p. 98).

²⁷ Para la alegoría en cuanto tropo abierto, doble, o 'armadura de la modernidad' en el sentido de Benjamin, cfr. Hammerschmidt (2017, p. 116).

²⁸ Que, además, manifiesta otras cercanías evidentes entre la novela de Marechal con la de Proust que abordaré en otro estudio.

²⁹ Después de una introducción panorámica y paródica de la capital argentina por L.M., donde, todo al revés de Adán, Buenos Aires se despierta alegremente e invita a la conquista enérgica y animada del día.

³⁰ Un recuerdo que, además, como dice el texto, 'desciende' (cfr. Proust, 1920, p. 13) desde lo sensual experimentado por el yo-narrado hacia la consciencia, para así intentar reconstruir las coordenadas de su identidad, y con esta, la del yo-narrador.

³¹ Así lo ilustra también la continuación de la frase: “la canción de Irma, pescándolo en las honduras de su sueño, lo izó un instante a través de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían; pero se cortó el hilo de música, y Adán bajó de nuevo a grandes profundidades, entregado a la disolución de tan sabrosa muerte” (Marechal, 2013, p. 100).

³² También se anticipa, de alguna manera, el sacrificio del mundo en la abstracción, como Adán la practicara al convertir a Solveig en su “rosa emancipada del otoño y la muerte”, sobre todo en VI,1 (cfr. al respecto Hammerschmidt, 2015).