

**EI ESPACIO LITERARIO: SU CONFIGURACIÓN EN ADÁN
BUENOSAYRES**

Pedro Luis Barcia
AAL, CONICET, UNLP, UA

A Dinko Cvitanovic, in memoriam.

Resumen

A partir de una especulación acerca de la preponderancia de trabajos dedicados al estudio del tiempo frente al espacio y sobre la terminología más precisa acerca de este último, se define la “espaciología” o “logotopía” como la lectura del espacio en literatura. Se considera este campo como un aspecto legible e interpretable. Se ve en el espacio un terreno que grandes autores (como Kafka, Marechal y Borges, por ejemplo), han sabido utilizar magistralmente alcanzando -tanto por medio de ilustraciones como por disposiciones tipográficas- un nivel de sugestión que supera el efecto de recepción previsible. El análisis acerca del modo de configuración del espacio en Adán Buenosayres permite demostrar ampliamente que el héroe marechaliano es creatura no sólo temporal sino espacial. Aun más, toda la obra narrativa de Marechal se organiza espacialmente. El espacio genera un conjunto de sistemas. Como la imagen de la cultura, su literatura es megasistema. El espacio es percibido por él en concentrada unidad, en ámbitos articulados, dispuestos en armonía y ensamble. Su combinación de espacios intramundanos y trasmundanos, articulados entre sí, no son otra cosa que la proyección de su propia concepción del mundo cristiana, del mundo, obra de un Dios creador.

1. El espacio en la literatura

*Yo digo: "¡Madre mía!", y pienso en ti, Casa.
Milosz*

El hombre y, por lo tanto, su trasposición estética, el personaje literario, se mueve condicionado, en armonía o en discordia, entre las dos coordenadas cartesianas de tiempo y espacio, que lo hacen punto central de su cruce. Los juegos y combinaciones de tiempo y espacio en el seno de las obras literarias son ricos y varios. No obstante, es muy despareja la atención que el espacio ha logrado en los estudios narratológicos literarios respecto del tiempo, que arrasa con toda la atención de los analistas, y, en su fluir, con todos, claro. No hallaremos en las bibliografías una obra caudalosa dedicada al espacio, gemela o semejante, p. ej., a la de Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. El factor temporal nos urge y presiona tanto, como criaturas crónicas que somos, que pasa a calidad de protagonista. Bastaría para comprobar esta desproporción, hacer un somero repaso de estudios críticos de los últimos años para advertir la prevalencia de Cronos sobre Gea. Cronos es un padre terrible que fagocita cuanto se le pone al alcance, desde sus propios hijos, según el mito, a los palacios de piedra, es decir, el espacio.

El pobre y olvidado espacio no suele hallar sitio explícito. Pero hagámosle justicia, al menos *in cauda venenum*, en este trabajo. El espacio nos hace venir al pie, con imperio firme, y sin él no habría ámbito para cualquier actividad humana. Más aún, el espacio reduce el tiempo a su terreno. Por ejemplo, cuando se consulta el reloj asistimos al triunfo del espacio sobre el tiempo, pues al tiempo lo hemos graficado en una esfera, superficie espacial. Asistimos a una traducción de una dimensión a otra. Esto lo expuso magistralmente Henri Bergson en *El pensamiento y la duración*.

Leemos el tiempo en el espacio, en el cuadrante del reloj, en el reloj de arena, con sugestivo deslizamiento incesante. La otra lectura del tiempo es auditiva: en los carillones, en las campanadas. Hoy vamos a leer el espacio, considerar el espacio como texto en el seno de una novela notable.

Robert Louis Stevenson nos cuenta que cuando componía una narración, se apoyaba en dos elementos que compulsaba de continuo: un

mapa del lugar y un almanaque (otra forma espacial del tiempo). Tuve un profesor, en la enseñanza secundaria, que jamás había estado en Londres y era un fanático lector de Conan Doyle. Seguía paso a paso, en un mapa desplegado sobre su escritorio, las aventuras de Sherlock Holmes y nos decía que las apuntaciones espaciales del autor eran de una calibrada precisión.

Hemos preparado un cuadro que es el esqueleto de un posible ensayo que podría titular *Tipología del espacio ficcional narrativo* o *Esquema para una espaciología* (véase Cuadro 1). No cabe denominar a esta forma de estudio “Tópica”, como algunos la llaman, porque ya existe esta denominación para los *kanoi topoi* o “lugares comunes”, espléndidamente estudiados y desarrollados por Ernst Robert Curtius en su magna obra¹. Tampoco debería llamarse a esta disciplina que estudia el espacio literario “Topología”, porque ya existe esta nominación para un campo de la matemática. Hemos ensayado un análisis “topológico” de un texto de Anderson Imbert, “La botella de Klein”, estableciendo las relaciones isomórficas entre el objeto topológico y la estructura narrativa de ese cuento². Podríamos hablar de “topoanálisis”; Gaston Bachelard usó esta denominación para estudios fenomenológicos del espacio poético.

Bien sea que usemos el latinismo “espaciología” o el grecismo “logotopía” –para no manejar los términos señalados anteriormente– nos estamos refiriendo con ellos a la lectura del espacio de la literatura, para evitar el indefinible y evanescente campo de lo que llamó Maurice Blanchot *El espacio literario*. Se trata, en realidad de considerar el espacio en la literatura como un aspecto textual legible e interpretable. Así como “leemos un camino” en las señales de tránsito que se secuencian a su vera; o “leemos el mapa del camino”, con su morfología, su sintaxis y su semántica peculiares; o “leemos una casa”, o, a la inversa, podemos representar gráficamente los valores simbólicos de una casa en un cuento. Recuérdese el ejercicio creativo en las relaciones del dibujo que asocia lo espacial y lo textual, visualmente hablando, en “Casa tomada”³.

Por nuestra cuenta, algo hemos propuesto en un trabajo titulado “Geometrización del cuento ‘La muerte y la brújula’”, de Borges⁴.

Tiempo y espacio fueron asociados en el neologismo creado –como se sabe, o, como no se sabe- por Albert Einstein: *cronotopos*, y adoptado con éxito de aceptación, por Mijael Bajtin. El *cronotopos* “camino” es axial en toda la obra -no solo en la narrativa- de Marechal, como lo tenemos expuesto en anteriores trabajos. En rigor, este cronotopos es la base de la organización de toda narración de camino, desde *Barlaam y Josafat* a *Don Segundo Sombra*. Toda la novela bizantina, la de caballerías, la picaresca, la de aprendizaje, y tantas modalidades más, se apoyan en el mismo *cronotopos*. Lo importante en su análisis es, por supuesto, mostrar lo diferente en el tratamiento del mismo *cronotopos* en cada obra.

En las situaciones del espacio en la literatura hay casos simples y sugestivos. Recordemos algunos ejemplos elementales, pero no suficientemente advertidos. Uno es el de ese libro infinito que es *Tristram Shandy* de Sterne. Parece imposible que en plena modernidad racional del siglo XVIII se haya generado esta novela posmoderna de notable potencia de revolución y ruptura de convenciones literarias. No me detendré en señalar los muchos juegos y usos del espacio tipográfico, y del espacio real que se dan en esta obra. Remito a un artículo que publicamos hace años⁵.

Como se sabe, Kafka prohibió a su editor que ilustrara el espacio de la tapa con la figura del monstruoso insecto en que se había convertido Gregor, en *La transformación*, según preferían traducir Borges y Bioy Casares, en lugar del más corriente de *La metamorfosis*. Como se ha visto en nuestros días, se ha abusado de la ilustración “macrocoleóptera”, hasta llegar a dibujar una historieta completa que mata por completo la capacidad sugestiva de la insinuación, con la elementalidad bruta de la representación hartamente realista⁶. Kafka, con su expresa prohibición, sabía lo que hacía. La primera edición del libro famoso llevaría esta representación: el espacio de una puerta entreabierta de una habitación, la de Gregor Samsa; frente a ella, un hombre, de espaldas al lector, vuelve hacia este la cara, cubriéndosela con las manos. Así se logra: evidenciar el horror de quien se ha asomado apenas a la clausura habitación; no se muestra el objeto de horror sino el efecto subjetivo de contemplarlo, en el hombre que se cubre los ojos, para no volver a mirar lo visto; en tercer lugar, la puerta está entornada, solo se aprecia semioscuridad por el hueco

que ha quedado. La poética fantástica de Kafka está aquí, de alguna manera expresada espacialmente, la puerta levemente entreabierta. Se insinúa una posible incursión en ese ámbito penumbroso al que la puerta da acceso. La lectura del espacio de la tapa está llena de carga semiótica. Lo mismo podría decirse de la tapa de la primera edición de *Adán Buenosayres*, más compleja y abigarrada en sus alusiones: en ella vemos dos figuras superpuestas, una en blanco, el hombre desnudo esencial, casi esquelético; la otra, en negro, un joven vestido y saludando con un sombrero aludo en su mano derecha, en tanto la izquierda sostiene un bastón. Se aprecia un fondo de rascacielos, de ciudad moderna; y a la izquierda del lector, una casa de barrio porteño, de azotea con balaustrada y asomando por sobre el techo, la palmera que, sin duda, centra un patio; una maceta y una mecedora, completan las sugerencias de la intimidad hogareña. Así se contrastan dos ciudades y dos ritmos de ciudades convivientes en la misma Buenos Aires. A la derecha, se ve una superficie de agua -el Río de la Plata-, con un barco de ultramar y un barquito, con la apariencia de un remolcador. Es decir, la vía de agua hacia el Viejo Mundo.

Otro ejemplo curioso de espacio tipográfico se da en el cuento de Borges "*There are more things...*", incluido en *El libro de arena*⁷. El cuento está escrito como homenaje "A la memoria de Howard P. Lovecraft", el más poderoso sugeridor de terror a través de la palabra escrita en el siglo XX. El norteamericano sabía que hacemos el monstruo con nuestra propia materia, con nuestras pesadillas y temores, frustraciones y miedos, por eso el propio monstruo creado por el lector a través de la sugerencia, es superior en su poder de escalofrío que la imagen impuesta en el cine o la fotografía. Pues bien, todos conocemos ese cuento borgesiano. Un hombre alquila una casa y hace en ella extrañas modificaciones. Su dueño, se desliza una noche para ver de qué se trata y ve las proporciones disformes y monstruosas de los espacios y los muebles. Sube al segundo piso. Escucha que alguien viene, cuando el intruso comienza a bajar. "Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos". Así termina la última línea de la página 77 y damos vuelta la hoja, para leer la posible descripción del ser monstruoso, pero la página 78 está en blanco:

ha acabado el cuento en la anterior. Un notable manejo del espacio tipográfico en la composición física del texto.

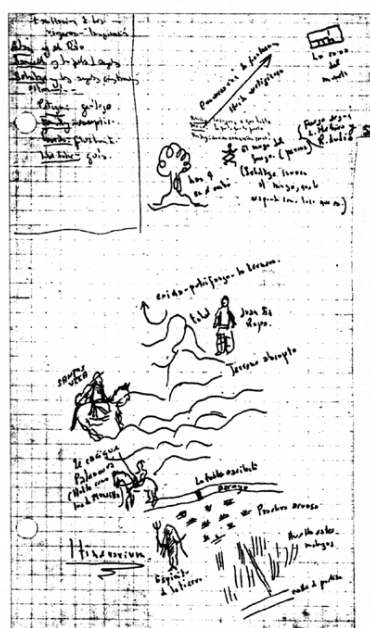
Mieke Bal, en su *Introducción a la narratología*⁸, se equivoca seriamente cuando escribe: “Las sensaciones táctiles no suelen tener mucho significado espacial”. Le aconsejaríamos que repase las páginas del “Informe sobre ciegos” de *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato; “La fosa y el péndulo”, de Poe o “Las ratas”, de Lovecraft, y modificará, o testará, su afirmación.

2. El espacio en las reflexiones de Marechal

La revisión de los ensayos estéticos y críticos de Marechal nos ratifica en la atención e importancia que debemos prestar al espacio en su obra. En primer lugar, su preferencia por las artes espaciales o plásticas, manifiesta en sus ensayos sobre el escultor Fioravanti, las pintoras Raquel Adler o Elena Cid, el arquitecto Alejandro Bustillo⁹. Marechal consideró siempre una hermandad de artistas plásticos y escritores, en una *concordantia artium* de poesía y plástica. En el “Prólogo” (1942) a la muestra de Fioravanti, escribió:

El estudio de los grandes maestros había enseñado a Fioravanti que toda escultura debe ser el resultado final de una batalla: la que ha de ganar frente a su materia (...) La obra de arte sería, pues, el punto de una lucha y de una reconciliación, en la cuales el artista logra su objetivo y la materia salva su decoro¹⁰.

Esto es trasladable a la literatura. La imagen de la batalla es recurrente en el poeta Marechal, quien, además, señala: “*La visión del conjunto*, establece el parentesco de todo artista con el arquitecto”. Y, en una de sus últimas anotaciones autobiográficas: “Los puntos fundamentales de mi vida” (póstumo, 1975), precisó: “Yo escribo sobre la base de dibujos, especialmente de los ambientes en que se desarrollan algunas escenas o sobre esquemas de significación metafísica”. Hemos tenido acceso a algunos de los dibujos que trazó para la composición de *Adán Buenosayres* y de *El banquete de Severo Arcángelo*, que ejemplifican lo expresado por el narrador. Hablamos del espacio, espacialmente exhibiendo las ilustraciones.



Croquis de Adán Buenosayres
(Gentileza: Fundación Leopoldo Marechal)

Más aplicadamente, en otro ensayo suyo revelador de sus atenciones espaciales, “Novela y método”, escribió:

En primera instancia el esbozo de la novela se me aparece como una pintura mural o fresco gigante: se trata de una construcción *espacial* y, por lo tanto, “estática”, lo cual parecería contra natura, ya que todo relato se desarrolla según el tiempo, en sucesión y dinamismo. La contradicción no existe si usamos la configuración

espacial solo en el esbozo de la novela o en su plan anterior a las palabras de carne y hueso. Entonces, tratamos de ver toda la novela en *simultaneidad* y no *en sucesión* (como sucede con las artes plásticas); y el novelista entiende, como el pintor, que se trata de “cualificar” un espacio en potencia de ser, o enriquecerlo con analogías en acto de ser, vale decir, con figuras y seres y cosas que deben guardar entre sí una jerarquía y una subordinación. En mi caso particular (y en la tarea del esbozo) concreto las figuras de los personajes, las protagónicas y las no protagónicas, y trazo enteramente sus destinos, en una suerte de juicio final. Estudio luego las escenografías en que actuarán los personajes, y el esbozo se completa, finalmente, con el detalle de las analogías menores que secundan a los personajes de acción y les sirven de contorno vivo. Muchas veces (y así me sucedió en *Adán Buenosayres*) llegué a figurar con tinta las figuras de las personas, el plano de las habitaciones y el itinerario que habrían de seguir en sus andanzas por la ciudad o en sus descensos infernales. Parecerá que un trabajo a priori tan minucioso atentaría contra la espontaneidad del relato y le robaría los imprevistos de la invención. Sin embargo, no es así, porque se trata de un esquema integral, sí, pero con todos los resquicios abiertos a la inspiración del instante. De tal suerte, el esbozo de la novela y la novela en acto guardan entre sí la misma relación que el plano de una catedral, según sus arquitectos, y la catedral misma ya en la sólida realidad de su piedra¹¹.

Recuérdese, al respecto, la conocida carta de Roberto Arlt, en la que le dice que, al leer *El Centauro*, tenía la impresión de entrar en una catedral. Además, cabe recordar que Marechal leía dibujando, esquematisando en figuras, la esencia de lo que leía. Bastaría para ejemplificarlo, recordar aquellos dibujos que trazó -de entre los muchos que se han extraviado- al hilo de las páginas de *Itinerarium mentis ad Deum* de san Buenaventura. En síntesis: el espacio pesa y está presente en Marechal lector, crítico, poeta y novelista.

Estimo oportuno, para iluminar mejor mi exposición, retraer aquí y adecuar a nuestro interés, los esclarecedores conceptos de Iuri Lotman, en su ensayo “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura”¹². Allí distingue:

El texto de la cultura: subtextos:

1. Los que caracterizan la estructura del mundo. Inmóviles, p. ej., la frontera. Supone categorías de valoración o jerarquías

axiológicas: arriba/abajo, izquierda/derecha, dentro/fuera. Son estructuras cosmogónicas.

2. Los que caracterizan el lugar, la actividad del hombre en el medio. Son dinámicos. El sujeto se mueve en un *continuum*.

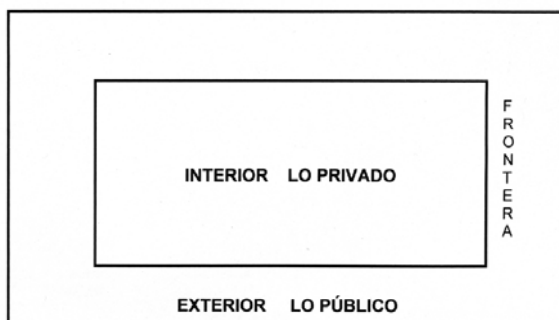
Es decir que todo modelo de cultura puede ser descripto en términos espaciales. Ese modelo presenta a un sujeto -nuestro héroe novelesco, en nuestro caso- que pasa de un espacio a otro, marcando una trayectoria dinámica. El sujeto cultural, en el segundo de los subtextos, es móvil. En un texto literario, pasa de un sitio al otro: de la casa al bosque, del bosque al río, del río al valle. Tal como lo hace Adán cuando se desplaza de la habitación de su pensión a la calle Monte Egmont, de la calle a la ciudad, por la ciudad a la casa de Solveig Amundsen. De un “adentro” a otro “adentro”, en los extremos del viaje, pero a través de un riesgoso “afuera”. Para hacer el trayecto de uno a otro, se da la exposición al “afuera”, al riesgo, a lo inseguro. En su tránsito por la ciudad, Adán es un “expósito”, el vocablo en el uso español desde el siglo XVII fue el “expuesto a la caridad pública”. Ésa fue la acepción del nombre de la famosa Imprenta de los Niños Expósitos, entre nosotros. En latín, la palabra tiene múltiples sentidos: es el abandonado, el que debe valerse por sí mismo, el que clama, el que implora; al tiempo, es el abierto, el patente, etc. La novela inmediatamente posterior a la Segunda Guerra mundial ha sido denominada por algunos como la experiencia de “el hombre sin techo”, “sin protección”, “sin cúpula”, es decir “la novela del expósito”: del hombre a la intemperie, con la misma incertidumbre y riesgo de un niño abandonado e indefenso. *Adán Buenosayres* es esa especie de novela. El hombre itinerante es un expuesto. La exposición, en última instancia, es la condición del hombre en el mundo. Hay un pasaje en que Adán recuerda, objetivándose en una tercera persona, sus terrores de niño en medio de la llanura, por las noches. Por un lado percibía al Tiempo como un río que traía y llevaba las personas en su corriente. Por otra, el Espacio, padecido pascalianamente, diríamos:

¿Y el terror Espacio? Lo había sufrido cuando el pedagógico don Aquiles enseñaba en clase los millones de años la locomotora en llegar a la estrella Sirio; o bien, en sus noches de la llanura, mirando las apretadas constelaciones australes, cuando presa del vértigo se abrazaba él a su caballo inmóvil, para sentir junto a su

miedo algo viviente próximo y amical. ¿Cómo había conseguido salvarse de ambos terrores? Los había superado en su alma, que no era espacial ni temporal (p.179).

Pero las dos dimensiones espaciales, interior y exterior, que se presentan para el interés del hombre expuesto se dan “en oposición” (adentro/afuera, izquierda/derecha) y se manejan siempre en un nivel horizontal de relaciones. La delimitación de las fronteras es neta en un modelo dentro del mundo, intramundano: lo privado (el cuarto de pensión, la sala de los Amundsen) y lo público (la calle, la plaza, el parque). Adán pasa de un espacio a otro, trazando una trayectoria y acusando en sus reflexiones los cambios espirituales que le significan estos tránsitos.

MODELO MUNDANO O INTRAMUNDANO



1. Lo privado, interior.
2. La frontera.
3. Lo público, exterior

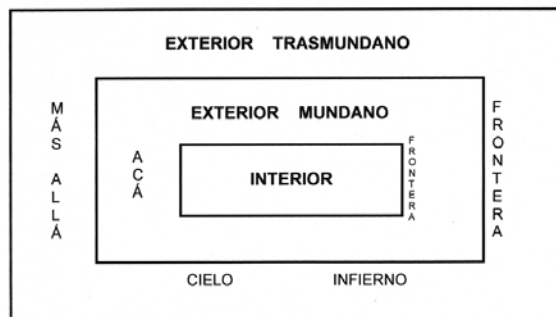
A su vez, hay que advertir que las oposiciones son relativas, están relacionadas con otras cuestiones. Por ejemplo: el “interior” de “Casa tomada” se convierte, gradualmente, de acogedor en inhóspito, y se busca el “exterior” de la calle como salida y liberación. Aunque, aclaremos, se trata de una situación de “exposición”. Quienes han comentado el cuento cortazariano hablan del fin del relato. Sí, pero ahora, en este punto, en el

que los dos hermanos están en medio de la calle, comienza otro drama: los noagonistas no saben lo que es la calle, están netamente “sin techo”. Ahora comienza una nueva angustia para quienes estaban replegados como moluscos en su caparazón. Los hermanos deberían ser designados como “prototerciales estáticos”, para fabular con designaciones enfáticas, porque no luchan por nada, y, por tanto no son “protoagonistas”. Para quien está recluido en una cárcel, sin lugar a dudas, el exterior es deseable salida. Para los hermanos, un interior les era seguridad y felicidad; para el recluso, es castigo y desgracia. A la inversa, el exterior puede ser una liberación feliz o una exposición riesgosa. La pampa es la libertad ofrecida, para el gaucho baqueano, y es “un callejón sin salida para el flojo”, dice Don Segundo Sombra al discípulo. Para Adán siempre será lo segundo¹³. El camino trazado es un principio de seguridad, más aún si la marcha por él es conjunta, como la caravana por el desierto. Pero el viandante en soledad, padece como el individuo en medio del laberinto de arena.

Es desde el punto de vista del interés, de las expectativas, desde donde se miran las fronteras de los espacios intramundanos, que estos encarnan un valor o un disvalor. Como dice sabiamente nuestro gaucho, todo es “asigún”. La casa es el ámbito del recogimiento, de la privacidad en la mayoría de los casos, pero es el sitio de la exposición a las miradas - sostenido tema sartriano- en las casas de la vidrio de la tremenda utopía *Nosotros* de Zamiatin

Ahora bien, la lectura atenta de los espacios en la novela de Marechal, nos advierte que ellos reflejan su concepción cultural, su visión del mundo, su modelo cultural. Hasta aquí hemos hablado de los espacios “interior” y “exterior” en el mismo plano de horizontalidad, comprendidos en el “espacio intramundano”. Pero esto no agota la proyección espacial de la visión del mundo marechaliana. Faltan otras dimensiones: las del trasmundo. Las relaciones espaciales esquemáticamente expuestas serían así:

MODELO DE TRES NIVELES



1. Interior
2. Frontera intramundana MÁS ACÁ
3. Exterior intramundano
4. Frontera trasmundana
5. Trasmundo MÁS ALLÁ

Debemos establecer una nueva distinción. Esta vez en el espacio trasmundano. En general, no hay culturas, desde las primitivas a las actuales que no lo consideren. Sí hay concepciones materialistas del mundo que no lo incluyen, por no concebirlo. Y, dentro de las culturas y concepciones del mundo que incorporan el espacio trasmundano y hablan del “más allá”, pueden darse estratificaciones de lo más complejas y curiosas. Los tres espacios trasmundanales de Dante serán minuciosamente graficados -porque *La divina comedia* es prolija en ello- por los comentaristas, que han trazado la detallada cartografía del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Como ya nos hemos ocupado de la relación entre el esquema del Infierno de Dante y el de la Ciudad de Cacodelphia de *Adán Buenosayres*, por un lado, y por otro, hemos

expuesto con gráficos exhaustivos la estructura espacial de la Oscura Ciudad, remito a ello, y evito reiteraciones¹⁴.

Es necesario recordar que en los planteos y percepciones de Adán, el trasmundo está visto en dos dimensiones: una infernal, encarnada en los demonios, y una celestial, encarnada en los ángeles. Toda la trayectoria del protagonista por todos los espacios de la novela, tiene como trasfondo el combate permanente entre unos y otros. Esa contienda se da en dos dimensiones simultáneas: en una intramundana, el alma del poeta; y otra trasmundana, el más allá. Para complicar más la cuestión espacial, no debe olvidarse que Adán no percibe a Cacodelphia como una vida posterior de trasmundo, sino como un trasmundo inserto en lo intramundano coetáneo. Los personajes que pueblan la Oscura Ciudad están vivos y deambulan por las calles de Buenos Aires. Esto es toda una novedad en el planteo de la visión del mundo objetivada en espacios culturales.

3. La primera salida de Adán

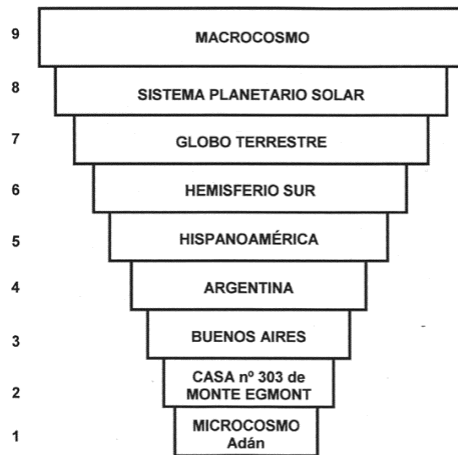
En la imposibilidad de ocuparme de la relación espacio y visión del mundo en toda la novela en el acotado espacio de esta conferencia, me ciño a un primer aspecto: la salida inicial de Adán.

La inmovilidad del protagonista en un sitio sedente es sinónimo de unidad; la aventura del camino, de lo exterior, lo lleva a la dispersión. En rigor, el amor lo lleva de la unidad solitaria de su ser hacia la unidad dual del amor, la fusión de los dos, Amante y Amada, en uno: “Con el número Dos nace la pena”, dice el verso final del poema XII de los *Sonetos a Sophía*. La situación podría graficarse así:

Hab.Adán-Hab. Tesler / Frontera: mundo exterior..... Frontera / Casa Amundsen—Solveig.

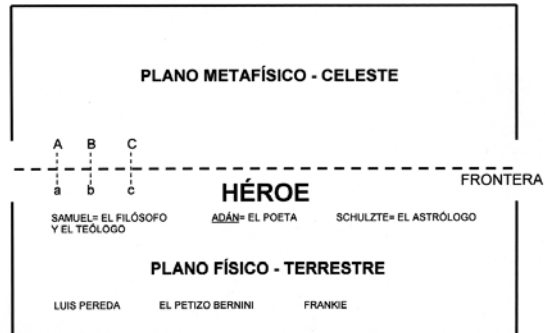


La habitación de Adán es la Sede de la Poesía, la de Samuel Tesler, la de la Filosofía. El paso de un espacio a otro, de la Poesía a la Metafísica, es sin conflicto, casi no hay fronteras. En cambio, el umbral de la pensión es la primera frontera, frente a la que, dubitativa y cautelosamente, se detiene y demora Adán, antes de poner su pie en la calle, el exterior. Su planta se mueve exploratoriamente, y Adán mira hacia uno y otro lado. Reléase el pasaje y se verá el estado de incertidumbre y angustia en que va creciendo el personaje al salir al camino, a la aventura exterior. Siente que su Unidad se expone a la Diversidad, que está abandonando a Parménides y afiliándose a Heráclito, rumbo a la fluidez de la dispersión. Pero vale la pena, porque el objetivo final es alcanzar otro interior: la casa de los Amundsen. Y en ella, un tránsito más difícil: de la sala, al espíritu de su amada -Solveig, la Sede el Amor. Al momento de salir, Adán piensa y propone una telescopización espacial en la que él se inserta, y que, por requerir larga exposición, me limito a graficarla así:



En nuestra edición ya citada, trazo un dibujo del recorrido por las calles del barrio de Adán y señalo los encuentros que le acontecieron y su sentido simbólico. Pero debo aclarar que ese trazado de recorrido urbano es un caso de geometrismo, por decirlo así, lineal. Se ven en nuestro esquema rectas paralelas y perpendiculares, y la diagonal de la Muerte, con toda la alusión que esto supone. Y la realidad desde el personaje, no es tal. Por el contrario, el camino por esa calle se le hace laberíntico, trabajoso, tortuoso. Avanza haciendo eses, cruzando de vereda, deteniéndose, acechando. Además, desde el ángulo espiritual es agónico. Por lo demás, el camino diurno es diferente del nocturno, aunque la calle, el espacio acotado, tenga los mismos metros y rasgos.

ESQUEMA DEL VIAJE DE ADAN



Adán elige libremente transponer el umbral-frontera y sumirse en la corriente de la calle-mundo. La relación del dentro/fuera en esta novela es dialéctica y dinámica: Adán *sale* de la pensión pero *entra* en la calle; sale de la calle habitual y entra en la ciudad; sale de la ciudad y entra al bajo de Saavedra, y así parecidamente... Como lo dijo el mismo autor, la imagen del camino preside la imagología de esta novela; como la del ágape, la de *El banquete* y la de la guerra, la de *Megafón*.

La superación de la frontera tiene un doble sentido, positivo y negativo. Negativo en la frase de Boris Pasternak, un hombre que sabía de fronteras: "Abrir la ventana es como abrirse las venas", escribía en 1963. En tanto, Chesterton, positivamente afirma, que cerrar la puerta de casa es empobrecerse; hay que abrirla al mundo.

Hasta aquí nos estamos manejando en una perspectiva intramundana. Pero lo esencial de la concepción del mundo de Marechal es el contracanto sostenido, dinámico y agónico entre los espacios intramundanos y los trasmundanos. Entre ellos se establece un puente vertical, que, como la escala de Jacob, permite asociar dos niveles, el terrestre y el celeste. Un esquema elemental de la graficación de ambos espacios sería así:

Físico ----- Terrestre
 frontera
 Metafísico-----Celeste

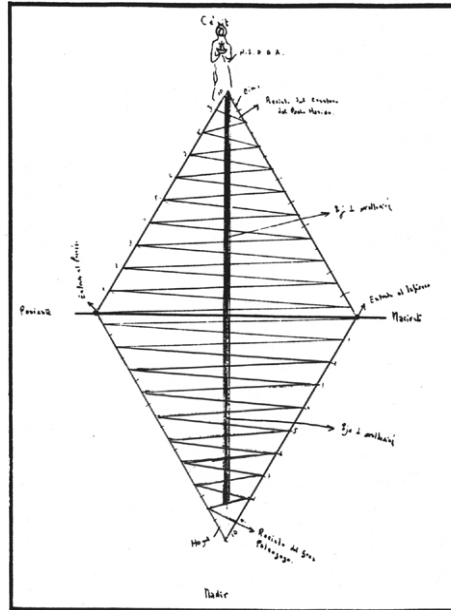
El concepto de “frontera” es clave en la configuración del espacio en Marechal. La frontera, en lo intramundano, es literal o real y simbólica, a un tiempo, como en *Antígona Vélez*. “El umbral es cosa sagrada”, dijo Porfirio. La frase se las trae y es polisemántica. El héroe es el que traspone el umbral, la linde del espacio. El umbral del Paraíso, y “El guardián en el umbral”. Adán traspone dos umbrales, una doble frontera: la del intramundo y la del trasmundo. El héroe no es personaje fronterizo: es transfronterizo.

El héroe marechaliano es criatura no solo temporal sino espacial. No hay quizá en la literatura argentina una novela que como *Adán Buenosayres* haya trabajado tanto el espacio, cargándolo de semántica. En ella casi no existe el espacio ornamental. Repárese la guía que hemos preparado, como cartógrafos literarios, para esta novela en nuestra edición española y uno no dejará de asombrarse de lo calibrado de cada elemento, en su doble articulación espacial: la horizontal en cada espira y la vertical entre las diferentes espiras¹⁵.

Pocos críticos se acuerdan de que *Adán Buenosayres* fue la primera novela de lo que, tentativamente, sería una bilogía, constituida por dos movimientos: el descenso a Cacodelphia y el ascenso a Calidelphia. Catábasis y anábasis. Esto lo recuerda el autor en el prólogo a *El banquete*, cuando señala que dejó abandonado, indebidamente, a su héroe en el hoyo final y más profundo de su catábasis, sin rescatarlo, como correspondía a todo *descenso ad inferos* de la literatura clásica.

Tampoco se advierte que el proyecto bilógico total de Marechal está, una vez más, dibujado, representado espacialmente, en la representación de un dibujo suyo en el que vemos el trazado de un rombo, o, por ser más exactos, dos triángulos isósceles unidos por sus bases:

DIBUJO TOTAL DEL ESQUEMA DE DESCENSO Y ASCENSO



Leopoldo Marechal: croquis de Adán Buenosayres
(Gentileza: Fundación Leopoldo Marechal)

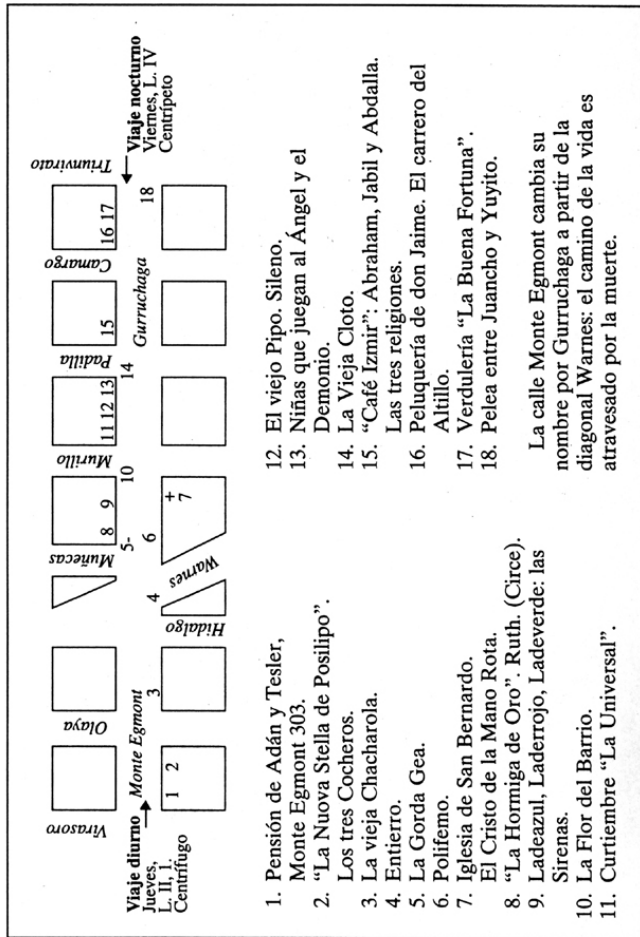
Uno, el inferior, grafica la catábasis del héroe; el superior, la anábasis coronada por la imagen de la Virgen de Bonaria, de los Buenos Aires, que sostiene en su diestra un barquichuelo.

Toda la obra narrativa de Marechal se organiza espacialmente. El espacio genera un conjunto de sistemas. Como la imagen de la cultura, su literatura es un megasistema. El espacio es percibido por él en concentrada unidad, en ámbitos articulados, dispuestos en armonía y ensamble. Su combinación de espacios intramundanos y trasmundanos articulados entre sí, no son otra cosa que la proyección de su propia concepción del mundo cristiana, del mundo, obra de un Dios creador.

TIPOLOGIA DEL ESPACIO LITERARIO NARRATIVO

1. QUIEN describe 1.1. Narrador. Armonía: narrador - personaje
Focalización
1.2. Personaje Desajuste: narrador no personaje
2.1.1. estático
2.1. Movimiento: 2.1.2. dinámico. Medio de desplazamiento (pie, auto, etc)
2.2.1. Vagamente (-de lo que es)
2.2. COMO 2.2. Modo. 2.2.2. Sugestivamente (+ de lo que es)
2.2.3. Detalladamente: 1. Tópico o indiferenciado
Locus amoenus, castillo gótico)
2. Diferenciado: sintético
minucioso.
3. DESDE 3.1. Distancia y perspectiva: planos y enfoques.
DONDE 3.2. Vía: catalejo, puerta, ventana, ojo de la cerradura.
4. QUE describe 4.1. Exterior.
4.2. Interior
5. QUE SENTIDO: 5.1. Vista
5.2. Tacto.
5.3. Oído
6. QUE FUNCIÓN CUMPLE 6.1. Marco: Lugar de acción
6.2. Ornamental
6.3. Estructurante
6.4. Tematizada o Configurante 1. Ambiental: proyección humana.
2. Atmosférica: condicionante, ruinas,
3. Semiótica: valores, relaciones.
4. Simbólica: visión del mundo.
- 7.1. Inclusión: Telescopización
Puesta en abismo
Planos concéntricos
7. RELACIONES ESPACIALES 7.2. Oposición: dentro -fuera
7.3. Complementación: altillo-sótano
7.4. Reiteración: sala-sala-sala, laberinto,
8. GRAMATICA ESPACIAL 8.1. Morfología. Paradigmática.
8.2. Semántica. Acepciones.
8.3. Sintaxis. Coordinación, subordinación, etc.
9. ESPACIO TIPOGRAFICO 1. Blancos, Hojas en blanco, en negro, en gris.
2. Caligramas.
3. Otros.

APÉNDICE I.
ESQUEMA DEL VIAJE DIURNO
Y DEL NOCTURNO



NOTAS

- ¹ Ernst Robert Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. (1948). Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 tomos.
- ² Véase p. ej. Barcia Pedro Luis. “Topología y literatura en un cuento de Anderson Imbert”. En: Alfredo Palacios, y otros. *La magia del laberinto. Hacia la integración del saber*. Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata, 1997, pp. 107-114.
- ³ Véase “La edición de ‘Casa tomada’ por Julio Cortázar en traducción al diseño gráfico por Juan Fresán”. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, Amorrortu e Hijos, 1969.
- ⁴ Pedro Luis Barcia. “Geometrización del cuento ‘La muerte y la brújula’”. En: Alfredo Palacios y otros. *Los matematicuentos. Presencia matemática en la literatura*. Buenos Aires, Magisterio Río de la Plata, 1995, pp.105-123.
- ⁵ Pedro Luis Barcia. “Literatura y Posmodernidad”. En: *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, sup. “Ideas e Imágenes”.
- ⁶ Véase David Zane Wiarowitz. *Kafka para principiantes*. Buenos Aires, Era Naciente, 1997.
- ⁷ Jorge Luis Borges. *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, pp.65-77. Fue anticipado en *Crisis*, Buenos Aires, n° 13, marzo de 1974.
- ⁸ Mieke Bal. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1990; esp. “Del lugar al espacio”, pp. 101-107.
- ⁹ El lector hallará, reunidos por nosotros, los ensayos dispersos de Marechal en: *Obras completas*, t. V. *Los cuentos y otros escritos*. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
- ¹⁰ Leopoldo Marechal. *Op. cit.*, p. 176.
- ¹¹ *Ibid.*, pp. 375-377.
- ¹² Iuri Lotman, en *La semiosfera*. Barcelona, Síntesis, 1998, t. II, pp. 93-123.

¹³ Puede verse Pedro Luis Barcia, “El espacio y sus valores simbólicos”, en nuestro “Estudio preliminar” a *Las Águilas*, de Eduardo Mallea, ed. de Buenos Aires, Clásicos Huemul, 1983, pp. 31 y ss.

¹⁴ Véase nuestra edición: *Adán Buenosayres*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid, Editorial Castalia, 1994, 981 pp., con más de mil notas; “Clásicos Castalia”, 210. La introducción ocupa las pp. 9 a 140.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 119-130.