

PETRONIO, VIRGILIO Y EL CARÁCTER DE LO MONSTRUOSO EN *ADÁN BUENOSAYRES*

ARGOS 25 (2001) PP. 59-77

LILIANA PÉGOLO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
pegolabe@ciudad.com.ar

Leopoldo Marechal confesó en numerosas oportunidades su adhesión a la clasificación de los géneros según los criterios aristotélicos y, en especial, advirtió sobre la pertenencia de los mismos a un *poeticus labor*. La novela, desde esta perspectiva, es un sucedáneo legítimo de la epopeya; de la cual sigue sus principios canónicos para escribir *Adán Buenosayres*. Marechal no agota las relaciones intertextuales en su recurrencia a la poética del Estagirita, sino que al combinar diferentes procedimientos de transformación hipertextual, se entrega a una verdadera contaminación genérica enriquecedora y proteica, tal como se lo puede advertir en el análisis de los diversos hipotextos grecolatinos que se aúnan en el cap. 7 del libro VII "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". A través del viaje, Marechal intentará hallar respuestas sobre la identidad singular de los argentinos, transformando su novela en un verdadero palimpsesto clásico y medieval, paródicamente grotesco y satírico.

hipertextualidad | contaminación genérica | parodia | alusión | poética

1. LA EXPERIENCIA MARECHALIANA Y EL MOTIVO DEL VIAJE

Hacia 1929, año en el que Leopoldo Marechal realiza su segunda travesía europea,¹ se comienza a concebir *Adán Buenosayres*; es éste un año de profundas transformaciones para el alma marechaliana ya que una crisis espiritual lo encamina a profundizar sus lecturas neoplatónicas y evangélicas, así como su incursión por Italia condujo sus ansias metafísicas hacia Dante y los *stilnovistas*.

Nada de esto impedirá que siga produciendo bajo los moldes vanguardistas a los que adhirió desde 1923 participando de las precursoras

¹ Su primer viaje a Europa tiene lugar durante 1926 y regresa a Buenos Aires al año siguiente.

manifestaciones de la vanguardia rioplatense;² por el contrario, las posibilidades de experimentación en lo formal y lo temático contribuirán para que Marechal intente una "sinopsis" discursiva; en ella se fusionarán los universos grecolatino y cristiano medieval con el imaginario industrial urbano de la década del '40, cuando se edita *Adán Buenosayres*.³ Es ésta una novela abierta a múltiples posibilidades de lecturas y análisis, pues se trata de una obra "polifónica" que recorre la totalidad de la semiosis social de su época⁴ por lo cual parte de la crítica la calificó como una "novela en clave", en la medida que entre sus personajes podría identificarse a gran parte de la bohemia literaria y artística de los años '20.

En relación con esto, Marechal sostiene que "las verdaderas claves de una obra son las que arrojan luz sobre su estructura física y metafísica";⁵ entiende a su vez que su novela es la ficcionalización de una "'realización espiritual', efectuada por el protagonista según el 'simbolismo del viaje' como sucede en la *Odisea* y la *Eneida* [...] además, la novela desarrolla una *Arte Poética* (en el banquete de la glorieta de Ciro), una *Filosofía del Amor* (en el cuaderno de Tapas Azules) y una *Política* (en la subversión en cadena al finalizar el Infierno de la Violencia)".⁶

El viaje de Adán es una "'realización crística' en dos movimientos: uno de expansión o centrífugo, y otro de concentración o centrípeta"⁷ que representan los dos segmentos que se entrecruzan a lo largo de la intrincada estructura de la novela, segmentos que se identifican literariamente con Homero y Plotino. Esta hipótesis de análisis la confirma Marechal al aseverar que "la Itaca material del Héroe no es otra cosa que su cuarto en la calle Monte Egmont; su Itaca espiritual es el Cristo de la Mano Rota que lo pescó y lo retiene desde el pórtico de San Bernardo, en Villa Crespo".⁸

A los autores anteriormente citados, hay que agregar una extensa lista de voces literarias que, constituyendo un sistema de saberes sociales e individuales,⁹ ejemplifica los procedimientos escriturales de Marechal. Al producirse un discurso que goza de cierto carácter "autoges-

² Leopoldo Marechal participa en la revista *Proa* y se incorpora posteriormente al movimiento "martinfierista".

³ *Adán Buenosayres* se edita en 1948.

⁴ JITRIK (2000:51).

⁵ MARECHAL (1981:126-127).

⁶ MARECHAL (1981:5).

⁷ MARECHAL (1981:5).

⁸ MARECHAL (1981:5).

⁹ JITRIK (2000:58).

tante", la convergencia inicial épico-filosófica se va expandiendo hacia límites insospechados donde las reminiscencias se articulan en un discurso unificado.

Para concluir esta exposición introductoria, se señalarán los objetivos del análisis, cuyo punto de partida reside en la intertextualidad marechaliana. El fragmento que se tendrá en cuenta será el capítulo VII del "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia" en el que Adán y el astrólogo Schultze, artífice demiúrgico de tal infierno, asisten al monstruoso banquete en el que se castiga a quienes pecaron de gula. En él las voces de Virgilio y Petronio se identifican, aún transformadas paródicamente por Marechal; a esto se suma la tendencia del autor a reproducir en sus criaturas el gigantismo proveniente de Francois Rabelais.

De lo anterior se deduce que en *Adán Buenosayres* se manejan diversas prácticas intertextuales como principio de "fusión" discursivo-ideológico. Por medio de esto se evocan las literaturas consideradas canónicas, como así también se rescata el valor significativo y ritual de la cultura popular¹⁰ con el propósito de dar a luz los principios ónticos de lo argentino. Esta búsqueda fue parte del propósito al que se avocaron muchos de los contemporáneos de Marechal y que aún, con ironía y desdén, se está bregando por hallar.

2. LA ESTRUCTURA POLIFÓNICA DEL INFIERNO DE CACODELPHIA

Leopoldo Marechal recurre a lo largo de la novela a numerosos moldes clásicos narrativos; ya que guarda similitudes genéricas y discursivas con la antigua epopeya de la cual Marechal considera que la novela es "el sucedáneo legítimo".¹¹ Entre otros epicismos o tópicos épicos se destaca el descenso al mundo infernal como una representación simbólica del viaje interior; en este se pretende dar respuestas a la crisis de heroicidad del protagonista que debe enfrentar una aventura ética, gnosológica y metafísica.

El descenso a Cacodelphia cierra el orden creado por Schultze en el deseo de representar, a través de imágenes sintéticas y plenas de universalismo, a la Buenos Aires ideal y real, velándola y develándola por medio del juego textual. Este viaje está signado por numerosos ecos literarios: la estructura del infierno del Astrólogo en forma helicoidal recuerda la distribución circular del inframundo dantesco y como en este, rige la ley del *passo e contrapasso*, por la cual existe una relación compensatoria entre el pecado cometido y el castigo recibido.

¹⁰ CRICCO-FERNÁNDEZ-PALADINO-PIÑEYRO (1985:19).

¹¹ CRICCO-FERNÁNDEZ-PALADINO-PIÑEYRO (1985:5).

La entrada a la espira de los glotones es anunciada por otro epicismo, al que Marechal parodia: la representación de bajorrelieves que, como en los libros I y VI de la *Eneida*, resultan de importancia para la misión heroica del protagonista. Así lo advierte Schultze a un asombrado Adán: “—¡No son motivos ornamentales!... Esos dibujos ocultan un sentido alegórico que usted está obligado a descifrar si quiere que la puerta se abra.”¹²

Las bronceíneas representaciones aluden al “mito hesiódico de las edades”: en la hoja izquierda de la puerta un paradisiaco espacio se presenta ante los ojos de Adán; allí coexisten los dioses y los hombres, quienes reciben de aquellos el vino y la leche, en medio de un jardín verdecido y repleto de frutos. La contemplación y el ocio recreativo llenan la vida de los humanos que desconocen el trabajo y las desarmonías naturales.¹³ La hoja derecha representa la caída del hombre; los *adúnata* de la otra puerta se oponen a la laboriosidad en la que el hombre está sumido: agricultores, pescadores, pastores y cazadores entregan el producto de su triste labor a “una gran boca humana”.¹⁴

La interpretación de Adán sobre la historia de la humanidad sorprende al lector desprevenido: la sucesión de las edades tiene en la gula su justificación. Es entonces que Marechal comienza a desarrollar los tópicos del festín y el cuerpo grotesco de manera ambivalente: o bien, acentuando el carácter que Mijail Bajtin asigna al motivo del banquete en la tradición medieval¹⁵ o confundiendo las formas rabelaisianas con la idea del pecado y la deshumanización, como si la Virgen Astrea hubiera huido de una anatomía acrecentada en pingüe gordura. Jacques André afirma en la “Introducción” a *L'alimentation et la cuisine à Rome*¹⁶ que la edad y el progreso de las técnicas del cultivo del suelo, la caza, la pesca, los procedimientos de cocción y conservación de alimentos, determinan el nivel de alimentación de un pueblo; esto coincide con el acertijo de Schultze: la sucesión de las edades se entrelaza con los refinamientos gastronómicos y las afectaciones culinarias.

En consecuencia, el epicismo señalado funciona como marco introductorio al infierno de la gula, pecado de privilegio entre las desvia-

¹² MARECHAL (1981:522).

¹³ Marechal recurre a la convivencia maravillosa de aves, felinos, simios y reptiles que comparten el espacio edénico en “la más asombrosa de las amistades”.

¹⁴ MARECHAL (1981:12). Con respecto al motivo de la “gran boca abierta”, M. Bajtin lo considera como un tópico dominante en *Pantagruel* (1990:251).

¹⁵ BAJTIN (1990:250ss).

¹⁶ ANDRÉ (1961:7).

ciones del alma "neo-criolla", a la que con estilo farsesco denosta el astrólogo: "¡Váyanse a la miércoles todos los tragones de Buenos Aires! ... ¡Bien sé que no ofrecen interés alguno! Pero esos abominables chupasalsas, esos omnívoros de lujo, esos pringosos héroes de cocina reclamaban su lugar en mi Helicoide".¹⁷ Tal como afirma Schultze, Buenos Aires está revestida con numerosos *affiches* que invaden las calles y los medios de transporte haciendo referencia al cotidiano culto argentino de la manducación y sus funestas consecuencias.

Esta inclinación "pecaminosa" hacia la comida encuentra en el helicoide schultziano una imagería rica en representaciones monstruosas, resueltas en sinestésica y nauseabunda síntesis: todos los olores de Buenos Aires están ahí, guardados en esencia. Las imágenes que se suceden en cinematográfica sucesión conducen al banquete monstruoso, al cual asistirá una turba de obligados comensales.

La semioscuridad del "antro", como lo denomina el narrador, y la forma espiralada de la gran mesa hacen pensar en una estructura laberíntica. Para descubrir los misterios que en ella se encierran, se requerirá un movimiento hacia su centro; por ello Adán y su guía, a medida que avanzan, van develando la verdad, como en un camino iniciático que los conduce desde el plano del "parecer" hasta alcanzar la realidad última del "ser".

Marechal entretreje en la variada trama de su novela el ideolecto del festín, tomado de la *Cena Trimalchionis* de Petronio, que funciona como modelo canónico para diversas prácticas intertextuales a través de las cuales el autor constituye una red mimética. En Petronio y Marechal se advierten coincidencias en cuanto al tratamiento ambiguo del banquete, en la medida que es planteado como símbolo de la visión escindida del hombre consciente de su finitud. Éste, en la ficción grotesca de la fiesta y el goce, expurga su alma de las visiones escatológicas de eternos castigos infernales. Es por esto que resulta habitual hallar en las representaciones funerarias del mundo mediterráneo banquetes en los cuales el muerto ocupa el lugar central de la mesa, al igual que Trimalción, quien al finalizar el festín¹⁸ aparece como el difunto agasajado, acrecentando las dudas sobre su verdadera máscara.

¹⁷ MARECHAL (1981:524).

¹⁸ Petr. *Sat.* LXXVIII.12-15: "Cum Trimalchio ebrietate turpissima gravis [...] novum acroama, cornicines in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se super torum extremum et 'fingite me' inquit 'mortuum esse...'" (*Cuando Trimalción ensobrecido por una borrachera muy infamante... ordenó que se acercaran al triclinio un nuevo concierto, ejecutantes de corno, y sostenido entre muchos almohadones se extendió sobre el borde del lecho y dijo "fingid que yo he muerto" ...*).

Acerca de estas afirmaciones, son innumerables los ejemplos que pueden observarse en el arte grecorromano y etrusco sobre el motivo de la comida festiva de ultratumba. Paul Veyne recuerda en *Historia de la vida privada*¹⁹ que estos bajorrelieves funerarios constituyen un símbolo de la brevedad de la vida y la necesidad de vivirla, saboreándola en el banquete como manifestación privada ante sus iguales; en definitiva, la comida y el acto de engullir acompañan el alma del que transita hacia el mundo de los muertos.

3. EL BANQUETE MONSTRUOSO

Mijail Bajtin, en su análisis del texto de Rabelais, señala la existencia de un "vínculo particular del comer con la muerte y los infiernos"²⁰ en la medida que entre los sentidos de la palabra "morir" está el de "ser engullido"; a su vez el mundo infernal encuentra en la representación laberíntica una forma simbólica y arquetípica de expresión. Ambos motivos, el infierno y el laberinto, unidos en el banquete, hallan significación topográfica en "lo bajo corporal",²¹ entendiéndose esto en el cuerpo del mundo que se iguala con el cuerpo grotesco.

Joseph Campbell señala en *Mitología primitiva*²² que "el laberinto y la espiral eran asociados en la antigua Creta y Babilonia con los órganos internos de la anatomía humana así como con el mundo de las tinieblas, siendo uno el microcosmos del otro". El principio de la forma laberíntica, según René Guénon²³ es servir de defensa y de penetración hacia una zona nuclear que el iniciado debe atravesar en su error; por lo tanto el laberinto simboliza las pruebas iniciáticas, ya que en él se halla la idea misma del viaje o la peregrinación.

También el laberinto puede estar anticipado o sustituido por representaciones figurativas, tal como es el caso del laberinto cretense que Eneas halla en las puertas del templo cumeo (*Eneida* VI.14-34); Guénon lo evoca como si se tratara de un laberinto mental por medio del cual el héroe alcanzará la renovación y el resurgimiento.²⁴ En esto coincide Campbell, quien en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*,²⁵

¹⁹ VEYNE (1990:181ss).

²⁰ BAJTIN (1990:271).

²¹ Así denomina Bajtin al mundo de ultratumba en cuanto a su ubicación "geográfica".

²² CAMPBELL (1991:94).

²³ GUÉNON (1976:176-177).

²⁴ GUÉNON (1976:179).

²⁵ CAMPBELL (1980:23).

afirma que el hombre insiste en permanentes procesos de resurgimiento que le permiten "nulificar las recurrencias de la muerte".

Desde este punto de vista, la *Cena Trimalchionis* está dominada por la ambigüedad del espacio laberíntico, tal como lo sugieren la tortuosa descripción de la casa del liberto, en cuyo centro, el comedor, se encuentra ubicado un *horologium* que recuerda la brevedad de la vida,²⁶ las precauciones de la entrada,²⁷ los ocasionales conductores y las representaciones paródicas en las paredes que subrayan el carácter lúdico de la obra.²⁸ Así es que en *Sat. LXXII-LXXIII.8-10*,²⁹ cuando Encolpio y sus compañeros deciden abandonar el banquete, reciben de Trimalción una advertencia: los convidados de Trimalción no pueden entrar ni salir por la misma puerta. Esto confirma, entonces, el carácter iniciático del banquete, resuelto en una sucesión nuclear cerrada que se estructura en los siguientes momentos: entrada-prueba-iniciación-salida.

Los protagonistas advierten, por último, que la realidad es laberíntica³⁰ y que en la travestida representación del banquete hallan su exteriorización, y en Gitón, una degradada Ariadna que conducirá un hilo lógico y mental, como el laberinto mismo, para encontrar la salida al permanentemente vagar. El travestimiento bufonesco de la heroicidad y de la épica alcanza a todos los elementos literarios y extraliterarios: el mismo Trimalción es un plutocrático Minos, orquestador de pruebas gastronómicas y retóricas, tirano casi carnavalesco que, junto a su Dédalo de turno, celebra a través del símbolo universal del banquete el goce catuliano de la vida sobre la muerte.³¹

²⁶ Petr., *Sat. XXVI.10-12*: "Trimalchio, lautissimus homo, horologium in triclinio et bucinatorem habet subornatum, ut subinde sciat quantum de vita perdidit" (*Trimalción, hombre sumamente magnífico, tiene en el triclinio una clepsidra y un trompetista preparado, para que sepa inmediatamente cuánto ha perdido de vida*).

²⁷ Petr., *Sat. XXIX.11-13*: "Ad sinistrum enim intransibus non longe ostiarum cella canis ingens, catena vinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum 'cave canem'" (*Pues hacia la izquierda de los ingresantes no lejos del cubículo del portero estaba pintado en la pared un enorme perro, atado con una cadena, y escrito arriba con letra capital: "cuidado con el perro"*).

²⁸ Petr., *Sat. XXXI.9-10*: "pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes" (*no se considere el triclinio de un jefe de hogar como un coro de pantomima*).

²⁹ "Erras" inquit "si putas te exire hac posse, qua venisti. Nemo unquam convivarum per eandem ianuam emissus est: alia intrant, alia eunt" (*'te equivocas', dijo, 'si piensas que puedes salir por aquí, por donde viniste. Nunca ninguno de mis invitados fue dejado salir por la misma puerta. Por una entran, por otra salen'*).

³⁰ Petr., *Sat. LXXIII.10-11*: "Quid faciamus homines miserimi et novi generis labyrinthi inclusi" (*¿Qué hacemos hombres misérrimos y encerrados en una nueva clase de laberinto?*).

³¹ Petr., *Sat. XXXIV.5-7*: "eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est. / Sic erimus

Bajtin afirma: "el cuerpo victorioso absorbe el cuerpo vencido y se renueva".³² Éste es también, el sentido del texto de Marechal: el banquete, el carnaval, el humor transgresor, la risa desmesurada y el grotesco corporal hallan en el helicoide schultziano una nueva versión del laberinto inconsciente. Pero no repite los ideogramas épicos considerados hasta aquí, sino que el texto de Petronio se constituye en un motor gestante para un nuevo texto.

Así se advierte, por ejemplo, en la relación que guarda la música con el acto mismo de comer; la indescifrable melodía percibida por Adán está constituida por todos aquellos sonidos que pueden realizarse durante la comida. Estos sonidos son producidos por estrafalarios instrumentos que ejecutan grotescos ciclopes, alternando sus funciones de músicos con las de camareros, al igual que en el texto de Petronio.³³ En Marechal se destaca el agregado moral, puesto que el *crescendo* rítmico acompaña la gravedad con que se imparte el castigo: "No tardé yo en advertir que una relación estrecha existía entre la música y el ritmo del Banquete, pues a medida que la orquesta iba en *crescendo*, más insistentes se mostraban los camareros y más rápida era la deglución de los comensales".³⁴

En cuanto al personaje de Trimalción, este sufre una verdadera transformación en el texto marechaliano, ya que en la composición de Ciro Rossini se distingue el histrionismo dictatorial del rico liberto junto a las características del portero, de los *servi* de los párrafos XXVIII y XXX, quienes guían y disponen ciertos aspectos concernientes al banquete. Además de su carácter ciclópeo, Marechal efectúa una práctica intra-

cuncti, postquam nos auferet Orcus. / Ergo vivamus, dum licet esse bene" (*ay míseros nosotros, como todo pobre hombre nada es. / Así seremos todos, después que nos arrastre el Orco. / Por lo tanto vivamos, mientras esté permitido*).

³² BAJTIN (1990:256).

³³ Son numerosas las referencias musicales que aparecen en el texto de Petronio; véanse, entre otros, los párrafos XXXI.5-10; XXXII.1; XXXIII.3; XXXIV.15-16; XXXVI.10-11. Marechal (1981:527-528) recrea de esta manera las funciones de los grotescos músicos que sirven de manera alternada, la espiralada mesa del helicoide: "Y no bien hubo desfilado el último camarero, descubrí al frente un quiosco parecido al que durante sus conciertos ocupan las bandas militares, y dentro del cual, vistiendo uniformes de pesadilla, Ciclopes músicos rascaban o soplaban sus instrumentos: a excepción de un contrabajo descomunal y dos trombones gigantes, los instrumentos eran desconocidos para mí, y consistían en largas calabazas, tubos primitivos, canutos y porongos que lanzaban sonidos graves, eructos o hipos, al ejecutar algo así como un pedorreante Concierto Brandeburgués".

³⁴ MARECHAL (1981:528).

textual con otros libros del *Adán Buenosayres*, ya que Rossini es el dueño de la glorieta en la que se desarrolla el convivio poético, inserto en el capítulo 1 del libro IV.

Con gran teatralidad es presentado Ciro: "vimos llegar a un Cíclope disfrazado de *maître* [...], el cual, en tono de premura, ordenó a los marmitones: ¡Trincha! ¡Súbito!".³⁵ Como Petronio, Marechal repite el juego ambivalente del parágrafo XXXVI.5-13 en el cual Trimalción ordena "trinchar" (*carpe*) la comida a un esclavo llamado "Trincha" (*Carpus*). Si bien en Marechal la ambigüedad está poco acentuada,³⁶ evidencia el conocimiento que tiene del texto latino ya que Ciro, como Trimalción, les insiste a los condenados para que coman porque la vida humana es una sola y hay que cumplir el principio horaciano del *carpe diem*: "¿Cuántas vidas tenemos? ¡Una! ¿Qué somos, al fin y al cabo? ¡Esto!".³⁷

Precisamente lo que señala Rossini con el deíctico "esto", es un esqueleto articulado que agita entre los travestidos comensales, con el cual imita la *larva argentea* con que concluye el primer servicio del banquete de Trimalción (c. XXXIV). El parágrafo es rematado con los versos citados a los condenados³⁸ a través de los cuales se insiste en la finitud humana; la ingestión de comidas y, en especial, el consumo de vino, que tenían un poder vivificante y renovador que terminaba por derrotar a la muerte misma.

En Cacodelphia, sin embargo, la acción de engullir guarda un carácter de expurgación y castigo puesto que los comensales, degradados física y moralmente, sufren la invertida representación de lo que fue una existencia dedicada sólo a comer: "eran varones y hembras esqueléticos, de caras verdes, profundas ojeras, cogotes nudosos y manos de color de bilis, ellos enfundados en marchitos fraques de alquiler, ellas amortajadas en decadentes ropas de noche".³⁹

En el personaje de Ciro se acentúan las características grotescas que goza el banquete en relación con el mencionado simposio del libro IV; en el infierno schultiziano se insiste en el tono festivo, aun cuando lo

³⁵ MARECHAL (1981:527).

³⁶ Obsérvese el texto de Petronio, XXXVI.12-13 en el que juega con la *variatio* de *carpi-Carpus-carpe*; sin embargo Marechal se esfuerza por ser fiel al mismo.

³⁷ Estas aseveraciones precedidas de interrogaciones retóricas parecen inspirarse en el *planto* de Trimalción del parágrafo LXXII.18-19: "cum Trimalchio 'ergo' inquit 'cum sciamus nos morituros esse, quare non vivamus?'" (*cuando Trimalción dijo "por lo tanto aunque sabemos que moriremos, por qué no vivimos?"*).

³⁸ Cf. nota 31.

³⁹ MARECHAL (1981:528).

festivo sea una acre ironía ("¡Una fiestita in familia!", asevera Rossini), pues se insta sólo a tragar desmesuradamente. Con respecto al simposio del libro IV, se insiste en dar rienda suelta a lo que Bajtin señala como la "palabra sabia, los sabios decires, la alegre verdad";⁴⁰ entre uno y otro banquete existen coincidencias, de manera tal que uno completa al otro como si se trataran de pruebas iniciáticas complementarias que encaminaran al héroe hacia la verdad última: revelar el carácter metafísico del alma neo-criolla.

El conductor en este estadio del camino iniciático es Ciro, al que el narrador calificó como "un genio festival que trabajaba en la alegría del hombre como en una obra de arte, y que, de haber nacido en la Hélade feliz, habría organizado el cortejo de Dionisios o las danzas de Coré la resurrecta".⁴¹ Así como festeja con tono elegíaco en el libro IV, la juventud de los andariegos,⁴² usando voz de comedia lírica, también conduce el banquete de la desmesura en Cacodelphia. En consecuencia Ciro es "construido" a la manera de un personaje sincrético en el que se unen "los dos términos de un solo tema mitológico", que son la tragedia y la comedia, ambas incluyen, según Campbell,⁴³ "el camino hacia abajo y el camino hacia arriba [...] que juntos constituyen la totalidad de la revelación que es la vida y que el individuo debe conocer y amar si ha de sufrir la purgación [...] del contagio del pecado (desobediencia a la voluntad divina) y de la muerte (identificación con la forma mortal)".

Al igual que en Petronio, se instaura en el texto marechaliano un sistema simbólico que cuenta con la retórica como instrumento de ocultamiento de la estructura textual. De esta manera las creaciones culinarias de Trimalción y su cocinero Dédalo se encuentran en el mismo nivel de las representaciones plástico-escénicas de Schultze, velado personaje de la pintura rioplatense,⁴⁴ que encuentra en la figura de Rossini una máscara histriónica adecuada para moderar el ritmo de la narración. Esta se ve alternada por diversos momentos dialógicos, al igual que en

⁴⁰ BAJTIN (1990:255).

⁴¹ MARECHAL (1981: libro IV, 33). El subrayado pertenece a la autora del análisis.

⁴² Los andariegos que visitan la glorieta de Ciro son Adán y sus amigos que se encuentran con unos trasnochados artistas populares entre los que se desarrolla una reflexión paródica sobre la poesía y el decir nacional.

⁴³ CAMPBELL (1980:33).

⁴⁴ Oculto en la figura del astrólogo Schultze se halla el pintor vanguardista Xul Solar, quien también se dedicó al cultivo de la astrología como lo demuestra la existencia de una carta astral inédita realizada a J. L. Borges que fue entregada a M. Kodama por la Fundación "Xul Solar", a fines de 1996.

la *Cena Trimalchionis*; Adán se detiene junto a tres personajes, que en posición no "muy decorosa",⁴⁵ conversan con los viajeros infernales.

Los ocasionales personajes son: don Celso, de furibundo apetito, antiguo conocido del astrólogo; el cura párroco de la iglesia de San Bernardo, caracterizado como un fraile gordinflón, profundamente arrepentido de su pecaminosa gula y un viejito *gourmet*, de quien no se da el nombre, pero en cuya figura Marechal se mofa del *dandysmo* porteño. Con este último *homúnculo*⁴⁶ concluyen las pausas dialógicas en forma imprevista para retornar al febril accionar de los cíclopes, que, en este caso, son llamados Seleuco y Crisanto, como dos de los personajes que aparecen mencionados en el banquete de Trimalción.⁴⁷ Marechal los recrea respetando el nombre con que aparecen en el hipotexto pero confiéndoles nuevos rostros y formas de hablar que asombran al mismo Adán.⁴⁸

Estos agentes "represores-expulsores" facilitan la salida de la espira, en la que se evoca el tono paródico con que Encolpio y sus amigos se marchan a toda prisa de la casa-laberinto de Trimalción; en *Adán Buenosayres*, se suma cierto carácter existencialista, ya que las criaturas del helicoide no reconocen a Schultze como el Demiurgo ordenador de tamaño universo. Esta rebeldía despierta la hilaridad, concluyendo la escena con la acuciante realidad para Adán y su encolerizado guía, de que son despedidos como excrementos de un cuerpo colosal: "Sentados en el suelo, jadeantes y mohínos, el astrólogo y yo miramos hacia la puerta que así nos rechazaba: era circular, e iba cerrándose ahora en movimiento centrípeto, como un esfínter gigantesco".⁴⁹

La revelación final de que el banquete tiene lugar en un espacio ubicado en lo bajo corporal, viene a confirmar la relación entre el festín y el infierno al que se puede acceder a través del continuo vagar por meandros laberínticos. Queda por analizar el concepto de cuerpo grotesco para el cual Marechal mezcla, como buen artesano verbal o "buen

⁴⁵ Los personajes aludidos están sentados en sendos *water-closets*.

⁴⁶ Así califica el autor a estos personajes que comparten el contexto inmediato de los viajeros.

⁴⁷ Seleuco es uno de los comensales que aparece en el parágrafo XLII.3 del texto de Petronio, narrando la muerte de Crisanto, cuyas peripecias existenciales son evocadas por Filero en el parágrafo siguiente.

⁴⁸ MARECHAL (1981:538): "En otra circunstancia me hubiera reído un poco al oír aquellos nombres de ática sonoridad aplicados a un cíclope arrabalero y a otro en cuya ceceosa lengua me parecía reconocer a cierto mensual de Santo Domingo que vigilaba diez asados de vaquillona el día de la elección y entraron a mandar los de levita".

⁴⁹ MARECHAL (1981:541).

cocinero", textos virgilianos y homéricos, sin desdeñar el oloroso condimento petroniano.⁵⁰

4. LA IMAGEN GROTESCA DEL CUERPO CICLÓPEO

La necesidad de profundizar en la concepción del cuerpo grotesco, surge del hecho de que se incluyen los cíclopes como encargados de la preparación del banquete y la posterior purgación del pecado de la gula. Como afirma Bajtin: "el gigante es por definición la imagen grotesca del cuerpo"⁵¹ y los cíclopes son un buen ejemplo de ello por su tamaño desmesurado, la mezcla de rasgos humanos y animales que los asocia o identifica con los sátiros; su ojo único que cobra una vida casi independiente y por su relación con el relieve terrestre y las manifestaciones volcánicas del sur italiano.⁵²

Precisamente, Virgilio trabaja en el libro VIII de la *Eneida* con la variante hesiódica que asocia a los cíclopes con la metalurgia,⁵³ ubicando su fragua en una de las islas Lípari al mismo tiempo que se vale del mito alejandrino que hace a estos gigantes subalternos del dios del fuego. Con la localización geográfica,⁵⁴ el Mantuano inicia el desarrollo del tópicos de la fabricación de las armas de Eneas que se extiende del v. 416 al 453.

En las manos ciclópeas se forjan rayos, nubes preñadas de lluvias y centellas (vv. 427 y 429-430); se prepara el carro de Marte y se anudan serpientes en el peto de Atenea (vv. 433-438); corren ríos de oro y cálabe que se licúan en gigantescos hornos para dar forma al escudo de Eneas, al ritmo atronador de los yunques y las mazas (vv. 445-447 y 451-453). Virgilio plasma la escena asociando a los personajes grotescos con los elementos cósmicos, los fenómenos naturales y el relieve geográfico, sin

⁵⁰ No debe olvidarse que el texto de Rabelais funciona como otro de los hipotextos de la novela de Marechal, pero el análisis de tal relación no forma parte de los objetivos de este trabajo.

⁵¹ BAJTIN (1990:307) "La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes".

⁵² GRIMAL (1984:101).

⁵³ Hesíodo, *Teogonía* vv. 139-146.

⁵⁴ Entre los versos 418-422, Virgilio despliega una variada imaginaria manierista a través de la cual construye un universo monstruoso que alcanza dimensiones cósmicas: "et Cycloppum exesa caminis / antra Aetnaeae tonant incudibus ictus / auditi referunt gemitus striduntque cavernis / strictureae chalybum et fornacibus ignis anhelat, / Vulcani domus et Vulcania nomine tellus" (*y ruidos por los hornos de los Cíclopes / truenan los antros del Etna y los enérgicos golpes / escuchados en los yunques repiten gemidos y en las cavernas rechinan / hierros de cálibes y el fuego se inflama en las hornacinas, / es la mansión de Vulcano y la tierra, por nombre, Vulcania*).

olvidar, como suele suceder con el material mitológico, el temor que despierta todo aquello que es fuerte y grande en exceso.⁵⁵

Marechal usa este extenso pasaje como "mimotexto"⁵⁶ para describir las cocinas infernales, donde un centenar de cíclopes se dedican a producir los manjares del banquete: "Descendimos por una escalerita de hierro semejante a las que se ven en los cuartos de máquinas, me arrastró Schultz hasta una zona de terribles calores, junto a grandes hornallas y braseros, en la cual cien figuras gigantes, con bonetes de marmitón, parecían entregarse a una química infernal".⁵⁷ El concepto de "mimotexto" obedece al hecho de que Marechal imita el estilo virgiliano parodiándolo, ya que destrona a los forjadores del rayo de Júpiter hasta convertirlos en sudorosos cocineros, hacedores de manjares de dimensiones cósmicas, que evoca las *laudes Italiae* (*Geor.* II. 136-176).⁵⁸

Con la deliberada finalidad de imitación estilística, el texto se transforma en un *pastiche*⁵⁹ ya que a la imaginaria hiperbólica se suma una profusa adjetivación, elaborada a partir del uso de epítetos, gentilicios y adjetivos compuestos que Marechal distribuye en forma simétrica y paralela, lo que hace que el hipertexto se parezca a su hipotexto épico. Mas, de acuerdo con las técnicas intertextuales mencionadas, este capítulo y, en general, la novela toda, no resulta de fácil "decodificación" en lo que a voces literarias y extraliterarias se refiere, por lo cual puede definírsela como un verdadero "palimpsesto".

⁵⁵ Obsérvense los siguientes fragmentos: vv. 427: "Fulmen erat" (*Era el rayo*); vv. 431-432: "Fulgores nunc terrificos sonitumque metumque / miscebant operi flammisque sequacibus iras" (*Fulgores ahora terroríficos, el sonido y el miedo / mezclaban a su obra y las iras con llamas perseguidoras*); v. 435: "aegidaque horrifera, turbatae Palladis arma" (*la égida horrorífera y las armas de la perturbada Palas*); v. 451: "Gemit impositis incudibus antrum" (*Gime el antro en los yunques colocados*).

⁵⁶ GENNETTE (1989:100).

⁵⁷ MARECHAL (1981:525).

⁵⁸ MARECHAL (1981:526): "Unos hacían girar monstruosos asadores, ensartados en los cuales se doraban enteros los gordos novillos de la invemada, las grasientas vaquillonas con cuero, y las potrancas de jugoso matambre; otros hacían llover un diluvio de salmuera sobre lechones y corderos asados verticalmente [...] aquí, removiéndolos y adobándolos en fuentesones de latón, pinches activos horneaban un universo de pollos, martinetas [...] más allá, otros revolvían en calderas enormes todas las formas lacustres, marítimas y fluviales [...] en ollas inconmensurables hervían las pastas hechas al itálico modo, los tallarines enmarañados, los capeletis de sabrosa entraña, los preñados ravioles, etc..".

⁵⁹ GENNETTE (1989:104) define el *pastiche* como una imitación en régimen lúdico, "cuya función dominante es el puro divertimento".

En vista de esto, no debe olvidarse que Virgilio y Petronio se valieron de técnicas de transformación textual para la elaboración de sus obras, así también Marechal operó con el material anterior y obtuvo un producto nuevo de dificultosa calificación hipertextual, ya que ha “ennoblecido” a los servidores de Trimalción, “destronando” a los cíclopes –aún cuando Schultze sostiene que los ha “rescatado graciosamente del *bric a brac* de la Mitología, donde se amontonaban como trastos viejos”.⁶⁰ El punto de intersección entre las fuentes reside en el hecho de que estos gigantes aparecen en diferentes variantes mitológicas como servidores de los Olímpicos y además, asociados folclóricamente con la comida y las representaciones carnavalescas. En consecuencia, la superposición de la nueva función culinaria de los cíclopes a la de los hipotextos clásicos, produce “disonancias más sabrosas” entre los elementos copresentes en el texto resultante.

Marechal elige otras “maneras” para completar la imagen grotesca del cíclope: los gigantes se transforman en médicos cirujanos que intervienen quirúrgicamente a los condenados para insertarlos una y otra vez, en el eterno banquete infernal. Se observa en la escena, dispuesta teatralmente,⁶¹ la transformación del mitema del “cíclope salvaje” que aparece en la épica homérica, más tarde enriquecido por Virgilio; las figuras recuerdan, o bien aluden, a la *crudelitas* de Polifemo y de los innominados hijos de Gea que habitan en las cercanías.

Los glotonos son sometidos a prácticas brutales que, si bien no son antropofágicas como las que caracterizan al Polifemo homérico,⁶² revelan un sádico gusto por la carne humana: “los arrojaron sobre las mesas de operaciones y los desvistieron a manotadas; entonces los gigantes de barbijo se lanzaron sobre aquellas anatomías inertes, y con un celo diabólico las sometieron a enemas, sondas y jeringazos implacables”.⁶³ El desmembramiento del cuerpo humano aparece en la imaginería virgilliana, representada en la voz de Aqueménides, el infortunado compañero de Ulises que relata a los troyanos la glotonería canibal del monstruo. La narración, en la que no se soslaya lo grotesco y lo brutal, se vale de los contrastes y los claroscuros a partir de la mención del fluir de la sangre y

⁶⁰ MARECHAL (1981:539).

⁶¹ La disposición teatral de la escena se advierte en el uso del “apagón” para indicar el cambio escénico, la iluminación desde arriba mimetizándose en monstruosos quirófanos, el uso del vestuario y la utilería adecuados.

⁶² Homero, *Odisea* vv. 287-297.

⁶³ MARECHAL (1981:529).

de todo tipo de humores entre vísceras y articulaciones aún tibias.⁶⁴

El Mantuano insiste en la “no-sociabilidad” con que Homero dota a su gigante⁶⁵ en medio de una naturaleza que, aunque escasa, le provee de animales a los que domestica y utiliza para la elaboración de ciertos productos como la leche y el queso.⁶⁶ Esto sugiere cierta ambivalencia que goza tanto la naturaleza como la cultura, ambivalencia que también atraviesa el mito: según Kirk, la naturaleza puede ser salvaje y benigna a la vez al igual que la cultura;⁶⁷ de manera semejante se halla planteado este dilema en el texto marechaliano, puesto que la naturaleza argentina provee de numerosísimas materias primas que la ciencia culinaria de los cíclopes convierte en descomunales manjares, y estos, como objetos de cultura, provocan el goce pero también la náusea, el pecado y la angustia de una vida transida por la finitud y, por qué no, por la sublimada antropofagia de la ciencia médica.

El hecho de convertir a los cíclopes en médicos podría formar parte de una reminiscencia rabelaisiana. Según afirma Bajtin,⁶⁸ en la concepción del cuerpo grotesco desarrollada por Rabelais se advierte la influencia de Hipócrates tanto en el plano médico como en el filosófico. El cuerpo es estudiado en relación con el cosmos, con el que se producen

⁶⁴ Virgilio, *Eneida* III.622-627: “Visceribus miserorum et sanguine vescitur atro. / Vidi egomet duo de numero cum corpora nostro / prensa manu magna, medio resupinus in antro, / frangeret ad saxum, sanieque expersa natarent / limina: vidi atro cum membra fluentia tabo / manderet, et tepidi tremerent sub dentibus artus” (*Con vísceras de los míseros y con negra sangre se alimenta. / Yo mismo vi cuando dos cuerpos de nuestro grupo / tomados con su enorme mano, tendido en medio de la caverna, / quebraba en la piedra, y nadaban los umbrales / en pus derramado: vi cuando mascaba los miembros que fluían / en negro humor, y las tibias articulaciones temblaban bajo sus dientes*).

⁶⁵ La arbitraria glotonería de Polifemo funciona como mimotexto de la descripción de la voracidad de don Celso; este mismo se mofa de Schultze al decir (533): “Alguna influencia de Homero en el estilo: una influencia que, sin duda, se hará más visible cuando el narrador intente darme los contornos de un Polifemo a la moderna”.

⁶⁶ Homero IX.219-223 y 246-249; Virgilio III.641-642 y 656-657. Sin embargo Aqueménides se queja de la vida hostil que tuvo que soportar escapando de los cíclopes y de la alimentación escasa que obtuvo (vv. 645-650).

⁶⁷ KIRK (1985:176): “La naturaleza puede ser lo mismo salvaje y hostil (Polifemo) que benéfica y pacífica (la isla) [...] La cultura puede ser lo mismo deseable –a la hora de aplicar las leyes, por la humanidad que conlleva, o por la utilización de las diversas técnicas (los demás Cíclopes resultan ambiguos en lo que respecta a los dos primeros aspectos, y primitivos en el tercero de ellos)– que no deseable, pues la cultura corre paralela a la enfermedad, la consciencia de la muerte y el abuso de los dones tales como el vino o el emparentamiento”.

⁶⁸ BAJTIN (1990:319-ss).

permanentes intercambios, ya que la anatomía humana se concibe de manera inacabada y abierta. La tierra es vista como un enorme cuerpo y las características de los habitantes dependen de la "localización espacial" de cada una de las regiones.

La presencia hipocrática en la obra de Rabelais coincide con la influencia que atravesó verticalmente a toda su época, pues la medicina ocupó un lugar preeminente en el siglo XVI. El médico adquirió la categoría de filósofo y en este sentido se asemejó a la divinidad, ya que se eliminaron las diferencias entre la sabiduría y la medicina. Paralelamente a este fenómeno, Bajtin recuerda las opiniones médicas de Paracelso, para quien el meollo de la teoría y la práctica de la medicina residía en la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, es decir, entre el mundo y el hombre.⁶⁹ Es probable que el "destino muy superior" dado a los cíclopes por el astrólogo⁷⁰ se relacione con la suprema función del médico que se orienta "al cuadro del mundo", tal como sucedía en el Humanismo.

Por otra parte, Marechal habría fusionado la imagen de los gigantes épicos con la de los demonios infernales que poblaban los misterios medievales, gozando con la mutilación de los cuerpos de los condenados al fuego infernal, tal como sucede en el último capítulo del *Pantagruel* de Rabelais. Sin embargo el estilo "proteico" de Marechal genera una última imagen ciclópea, la de los mencionados Crisanto y Seleuco, quienes adquieren relevancia individual. Como Polifemo y sus vecinos, carentes de ley y desconocedores del poder de Zeus,⁷¹ los gigantes criollos no reconocen la autoridad demiúrgica de Schultze. La discusión que se traba entre ellos concluirá entre puntapiés y manotazos, pletórica de hilaridad grotesca y de imágenes hiperbólicas, con las que Marechal insiste en la descripción desmesurada del gigantismo.

Adán y el astrólogo van montados hacia lo desconocido, en el asfixiante tórax del monstruoso Seleuco: "inició un trote muy vivo y nos estrechó aún más en su tórax agitado que subía y bajaba como el mar".⁷² Una vez más el carácter animal y la relación con los elementos de la naturaleza se aúnan para conformar un cuerpo grotesco; según la visión del narrador, el trote del cíclope se asemeja al del camello por la sensibilidad que genera en el diafragma del jinete. A esto se suman

⁶⁹ BAJTIN (1990:326).

⁷⁰ MARECHAL (1981:539).

⁷¹ Virgilio, *Eneida* VIII. 106 y 275-276.

⁷² MARECHAL (1981:326).

“otras incomodidades” como la respiración de vendaval del gigante y ciertos olo-res procedentes de la boca y las axilas monstruosas;⁷³ la degradada descripción del cíclope, convertido en fantoche despiadado, termina con el “temor cósmico” ante la negrura del antro.

Finalmente, Adán y Schultze se enfrentan con la guardiana de la espira de los glotones, la “personificación de la Gula”,⁷⁴ último ejemplo de desmesura grotesca. Como en el Averno virgiliano y el Infierno dan-tesco, el Astrólogo agrega al suyo numerosas personificaciones alegóricas. La Gula resume en sí todas las características del cuerpo grotesco:

- 1) desmesurado tamaño (el narrador se refiere a una “obesidad repelente”);
- 2) relación con elementos cósmicos (“cara de plenilunio”) y topográficos, referidos a lo bajo corporal (la línea de sus descomunales senos se expandía “para decaer un tanto en la región umbilical, elevarse [...] en la comba de un vientre casi esférico y hundirse [...] en desconocidas aunque sospechadas honduras”);
- 3) aspecto animal (nariz de perro, tetas vacunas);
- 4) relación con la alimentación y el arte culinario (“aparecían”, a manera de adorno de sus cabellos, “mejillones y langostinos, pejerreyes y martinetas, chorizos y morcillas, espárragos y bananas”);
- 5) carácter carnavalesco y festivo representado en la ropa y el peinado (la Gula estaba “magnificada por cierto traje de noche, lleno de lentejuelas, que se reventaba por todas las costuras [...], su frente remataba en un peinado monumental de sus cabellos, [...] manitas regordetas y cortos dedos que lucían un anillo gritón en cada una de sus falanges”).

Como los cíclopes, la Gula mantiene una ambivalencia entre la naturaleza y la cultura, ya que su representación es producto de la homologación con el cuerpo terrestre y la dualidad del ciclo natural, comprendido en las bipolaridades “fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo”.⁷⁵ Al igual que los cíclopes, desconoce el poder creador de Schultze que la ubicó en la cabecera del banquete monstruoso. En consecuencia decide

⁷³ La representación del cuerpo de Seleuco que emana sudor y otras excrecencias recuerdan las imágenes de la escatología medieval y la pintura carnavalesca del cataclismo.

⁷⁴ MARECHAL (1981:540).

⁷⁵ BAJTIN (1990:287).

expulsar a los viajeros, valiéndose de la imagen policial del cíclope Crisanto; la opulenta Gea barrial y sus agentes de mirada circular invitan a reflexionar sobre la historia nacional que avanza repetitivamente a través de la satisfacción de las necesidades fisiológicas de los argentinos, dominadas entre otras, por la *hybris* de la engullición y el vomitorio.

CONCLUSIÓN

La tarea de dilucidar las "numerosas voces" que presenta el texto del *Adán Buenosayres* permite demostrar cuál es el lugar que ocupa la hipertextualidad en la superestructura de la narrativa marechaliana: es un principio fundante que transforma la obra en un singular palimpsesto, de intención lúdica pero no carente de incisivo carácter satírico.

Al igual que el texto, atravesado por otras texturas que lo condicionan y le permiten renovarse, Marechal no oculta su afán de hallar el sentido último de la argentinidad. Esta es la sumatoria despiadada de etnias que resultan confusas a la hora de responder por su esencia: así lo entendieron Adán y sus compañeros, emprendedores de un viaje a través de la retórica barroca de una ciudad de "cartón pintado" que no se les manifestó fácilmente, para saciar la sed provocada por tal desasosiego metafísico.

Para finalizar, *Adán Buenosayres* es producto del humor renovador, la seria lucidez de la parodia y el travestimiento satírico que obliga a una lectura atenta, intelectual e inacabable, puesto que ella se constituye en la transmisión perpetua de los clásicos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRÉ, J. (1961) *L'alimentation et la cuisine à Rome*, Paris.
- BAJTIN, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, México.
- CAMPBELL, J. (1980) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México.
- (1991) *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Madrid.
- CRICCO, V. – FERNÁNDEZ, N. y otros (1985) *Marechal el otro. La estructura testada de Adán Buenosayres*, Buenos Aires.
- GENNETTE, G. (1989) *Palimpsestos*, Madrid.
- GRIMAL, P. (1984) *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- GUÉNON, R. (1976) *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires.
- JITRIK, N. (2000) *Los grados de la escritura*, Buenos Aires.
- KIRK, G. S. (1985) *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona.
- MARECHAL, L. (1981) *Adán Buenosayres*, Barcelona.
- (1981) *El "beatle" final y otras páginas*, Buenos Aires.
- PERROCHAT, P. (1952) *Pétrone. Le festin de Trimalcion*, París.
- PETRONIUS ARBITER (1958) *Saturae*, Berlin. (Ed. F. Buecheler).
- VEYNE, P. y otros (1990) *Historia de la vida privada. Imperio romano y antigüedad tardía*, Buenos Aires.
- VERGILIUS MARO (1969) *Opera*, Oxford. (Ed. R. A. B. Mynors).

ABSTRACT

In several opportunities Leopoldo Marechal admitted his adhesion to the classification of genres according to aristotelian criteria and, in particular, he pointed out that they belong to a *poeticus labor*. From this perspective, the novel is a legitimate substitute for the epic poem, whose canonical principles he followed to write *Adán Buenosayres*. Marechal does not confine intertextual relations to the recourse to The Stagirian's poetics, but by combining different procedures of hypertextual transformation, he devotes himself to a real generic contamination, enriching and proteic, which can be observed in the analysis of the diverse greco-latin hypotexts contained in chapter 7 of Book VII "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". Through the journey, Marechal will attempt to find the answers on the singular identity of the Argentines, transforming his novel into a true classical and medieval palimpsest, parodically grotesque and satiric.

hypertextuality | generic contamination | parody | allusion | poetics
