

GRACIELA SUSANA PUENTE
GUSTAVO FONTÁN
HORACIO EDUARDO RUIZ

HOMENAJE
A
LEOPOLDO MARECHAL

XXIX

PEÑA DEL LIBRO “TRENTI ROCAMORA”

BUENOS AIRES - REUNIÓN SESENTA Y SEIS- DICIEMBRE DE 2008

Serie “Folletos Literarios” dirigida por Stella Maris Fernández
y María de los Ángeles Marechal

E-mail: stellafernandez@yahoo.com.ar

Tel: 4431-3868

E-mail: angelesmarechal@speedy.com.ar

Tel: 4953-3615

Leopoldo Marechal La fundación lírica del ser

GRACIELA SUSANA PUENTE

La travesía de una existencia que se arraiga en la búsqueda de la Belleza. Esta podría ser una síntesis de la Poética de Leopoldo Marechal. Nos bautizó como destinatarios de un legado substancial de entrega generosa, en el *“Descenso y Ascenso del alma por la Belleza”*.

Imposible arribar al endocentro marechaliano sin la lectura de estos fundamentos que urden su Estética y que se despliega en cada una de sus creaciones. En ese ensayo se integran las fuentes: el “Simposio” de Platón, el tratado “Sobre lo bello” de Plotino, las “Confesiones” de San Agustín, las “Sentencias” de San Isidoro, los “Diálogos de Amor” de León Hebreo, el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz y tantos otros intertextos que se epifanizan en este convite ucrónico y paratópico.

Se trata, no sólo de un vademécum basal de su Literatura, sino de una verdadera Gnosis de la quaestio infinita sobre la génesis del Arte, para nutrir a los peregrinos infatigables en pos de la accessis al Absoluto.

Asume Marechal la elocutio de una tarea intelectual y lírica de raigambre medieval, pues efectiviza, en dimensión de panóptica lingüística, una glosa, donde parafrasea e interpreta con la hemenéutica de su diapason, a una “sentencia” de San Isidoro, como magíster de una cátedra diseminada en cada fraseo conceptual. Concreta una praxis impar y se yergue sobre un saber delegado.

En el ensayo ostenta el progreso, destino, recuperación y redención del alma en su itinerario esencial. El lector va evolucionando en acompañante de la inefabilidad.

El ser vocacionado a la Belleza, se dispersa en lo múltiple creado, se extravía en lo que ama, pero su avatar es una contingencia ineludible hacia el Ascenso.

Nuestro vate realiza su obra (novelística, teatral y poética) en torno a un núcleo seminal, para transubstanciar en una otredad como imago, en intensificación de cercanía, con el Creador y las creaturas y con la oblicuidad envolvente de la reflexión sobre las eternas preguntas. Y las refiere a un plano trascendente. Translee el nombre de Dios en la Belleza de lo Creado. Realiza una urdimbre simbólica que atraviesa todas sus páginas. Concentra la Unidad en lo plural; es su matriz visionaria, por medio de la cual accede al “splendor ordinis” desde el “splendor formae, “en connivencia conceptual con San Agustín.

Recorreremos algunos de sus poemarios, para confirmar el sustrato que inflexiona las textualidades, seducidas por el afán de la Verdad y el Bien, en maridaje con la Belleza.

En “*Días como flechas*” (1926) establece el poeta la topología de su decir en la tierra identitaria. Allí la Maravilla, el Cazador de Alegrías y el Dios Hondera son aludidos en el rescate de “otro mecido sin pluma” y en la convergencia con el Tiempo. Se desliza y afirman otros abecedarios: el del agua, del río, del Dios navegante, el del Cazador furtivo en el laboreo de la libertad que abre horizontes.

El lector testimonia el modelado de Cronos en el Alfarero; entona plegarias admirando la evolución de la mujer; participa de los diálogos con el alma y con la Segadora que se hermana con la alondra; encuentra el silencio, el canto y el cielo. Es convocado a la inocencia, en la muerte de lo que ha sido piel en la sensibilidad humana, en su trance hacia lo angélico.

Quien aprecia y estudia a Marechal asiste a la retórica de seres que no son pero han acontecido en el viento, en los ojos, en las mañanas y en la aventura con palabras.

El autor entona baladas para que los niños lleguen a vivir la profesión de poetas.

Puede el copartícipe, disfrutar de duermevelas de ausencias, de noches, de amaneceres de sol aborigen. Puede recibir el monólogo del silencio, el tono de la elegía y la irrupción de la cólera.

En *“Odas para el hombre y la mujer”* (1929) el receptor descubre, a través de la irradiación de la semiosis marechaliana, a la patria en una niña que acontece con destino enigmático; ó muta en otra alegoría que es “Todaniebla”, entre barrios de parentescos mítico-legendarios.

Quien ingresa a estos poemas, se asombra ante odas bucólicas clásicas y vanguardistas, donde el espíritu geométrico según el ideologema de Blaise Pascal, asciende por delineamientos cubistas en la asaetada coyuntura de la accidencia.

Ciertamente acompañará a la elocuencia de la ternura en los bocetos poéticos de un niño, de un pájaro, desde la alfarería de sueños. También, es probable que salude a la

mujer como Génesis de la Rosa emblemática. Así, el destinatario copartícipe es un aliado de un sabio esplendor, al compartir la voz de Marechal, que inflexiona y ejerce su seducción al surcar los antropotemas de la finitud, en el accidentado suceder fenomenológico.

Es posible sentir la experiencia de ser con la elocución del rapsoda, ya que la sinfonía de la fulguración ataviada, el dictum lúcido, aseverativo y testimonial, se concentra en el poema “De la patria joven”, impar logro que supera toda comparación, victorea su gloria y asciende como logro anticipatorio de una descendencia que aún no existe: nadie como Marechal ha escrito sobre la patria, sin caer en tópicos mediocres y falseados por la tergiversación inauténtica. Su vibración le facilita un abordaje siempre propio y original, a través de su verba dicendi, trasvasada por la gravedad humana de una personalidad que se atreve a ser en su mismidad identificativa.

En otros poemas del mismo libro, nuestro escritor conmueve con la semántica simbolizada de la guerra, Belona celeste y terrenal: con el árbol, axis mundi que es enigma y sostén; con la lejanía, para configurar un Arquero que trasciende la narrativa, y enarbola el acceso al mito.

“Tres idilios” y “Tres enigmas”, salmodian el estupor, que transmigra en una dialéctica acunada en el microcosmos lírico, donde las preguntas a la Naturaleza se resuelven en nuevas preguntas metafísicas y ontológicas.

“Poemas australes” (1937) principia con una locación celestial en la humanidad del Sur; sus deseos, sus culpas por desconocer lo que debe buscarse. Sobrevuela la noche, la tierra, el tiempo y la tristeza del bien perdido.

Siguen las evocaciones del domador y del Abuelo; y la Elegía del Sur se entronca con la ciudad de Maipú, que se vierte hacia un amanecer irredento.

“El Centauro” (1940) dedicado a su hija María de los Ángeles, es una hegemónica lírica que salva a la poesía del desamparo frágil entre expansiones sentimentales con raíces de densidad filosófica. Allí la Rosa, el Centauro, el Arte y los mitemas, entre las flechas de un horoscopol Sagitario que inventa huellas, edad sin límites y Diálogos de enmienda.

Y el Centauro se adormila entre posibles de Belleza; y recupera el despertar de su conciencia acontecida por las flechas. Centauro y Sagitario alternan sus aportes en un convite eliminatorio de Sabiduría. Hasta que el Centauro sella su imposible reingreso a la agonía hermenéutica con su “Nunca”. Así la noche puebla el Universo de silencio y lo orienta hacia el Enigma.

Si abordamos la convergencia con los **“Sonetos a Sophia”** (1940) la temática del Amor se desplaza en semantemas, en las variaciones armónicas del tipo estrófico que evidencia el talento órfico en la lira de Marechal.

La Sabiduría de Amor actualiza las redes estructuradas por las elucubraciones estéticas de León Hebreo y San Juan de la Cruz, en su abocetado calidoscopio del misticismo teocéntrico.

Sophia, apariencia de mujer, concreción del arquetipo, cifra sus valencias en una coreografía que enmarca la perífrasis.

Jardín como Paraíso; Destierro como la Caída primigenia; Ignoto Pescador tras las Máscaras. Marechal

se abraza a la bandera donde la Prudencia se vuelve Rosa; la Primavera se une al equilibrio entre flores y trigales.

Amor y amantes mutan entre caricias de palomas; hasta la noche obtiene su soneto, en el advenimiento de la Cordura.

El sentimiento navega en soledad que se destierra. Y la Unión del Creador con las creaturas se explicita en el soneto “Del Amor Navegante”, donde la pena surge de la comprobación del quiebre de la vinculación con la Unidad. Recurre el poeta al blasón del “ciervo herido”, a la desorientación y el abandono en eriales que se enervan en sangre derramada, propicia para la anagnórisis con la vía de purificación redentora.

Un “Madrigal en silva” sigue el derrotero hacia la Hermosura Plena, y el brote musical elige el rumor de la “Cantilena”, para festejar la Santidad y la Gloria.

“*Laberinto de Amor*” (1936) dedicado a María Zoraida Barreiro, expande la sutileza de los Encuentros, en un devenir sin resuello de congruencias. Palomas, sangre, mar, hombre, primavera, yegua, domador, jardinería simbólica, entonan sus melodiosos sonos a la mujer amada; partituras lingüísticas en las cuales la Canción es el alter ego del poeta. Así el idioma se diafaniza en requiebros de vocabulario en vuelo. Inquisiciones sobre el amor, lo amado, se ciñen en torno a la Verdad. Y el vate se propicia con la propia razón de nombradía, como origen, con plenitud de espigas y con una despedida a la Canción, que se resuelve en Laberinto.

Conjetural acaba este escenario de goce y de evolución en la delicia, en la recepción que se ha vertido en palabras, por estimulación de la poesía de Leopoldo Marechal.

Las huellas de lo real

GUSTAVO FONTÁN

Durante la preparación y realización de *Marechal o la batalla de los Ángeles* comencé a pensar en un tema que orientaría las búsquedas de ésta y de las películas siguientes.

Había una operación en la obra de Marechal que me intrigaba: las formas de inserción de lo real en el dispositivo ficcional. Hablo, en principio, de cuestiones elementales de lo real: nombres de ciudades, calles, bares, personas. Me interesaba la tensión que esta operación provocaba y la expresividad que surgía de esa intersección.

Fue, para mí, el comienzo de una reflexión sobre las huellas de lo real en la imagen cinematográfica.

Quizás, el primer aspecto de esta reflexión está ligada a los espacios.

En el 2000, María de los Ángeles Marechal me invitó a hacer un viaje a Maipú, ciudad de la que hay numerosas referencias en la obra de su padre. El viaje lo haríamos junto a un grupo de estudiosos como cierre de las jornadas marechaleanas.

Allí fuimos.

Esto es lo que anoté en mi libreta sobre ese viaje:

“La cuestión es así: de pronto, los veinte tipos nos encontramos recorriendo Maipú en un viejo micro de la municipalidad. Paramos en una esquina. María de los Ángeles nos señala un sitio donde hay una construcción

relativamente nueva. Nos pide que miremos por detrás de la casa: se ve, recortada, una porción de una pared de ladrillos. Nos dice: “es una pared de la Casa de la Loma”. Eso es lo que vemos: un fragmento de pared, algunos ladrillos, la huella de una casa en una loma que ya no existe. Es decir: veinte tipos, a través de la ventanilla del colectivo, miramos una ausencia”.

A la hora de pensar en los espacios para el rodaje, un hallazgo nos alegró. Existía el *Izmir*. El café que estaba cerrado porque pronto lo echarían abajo, aún conservaba parte de su mobiliario: mesas, sillas, vajilla... Fue como abrir un viejo mundo, un túnel entre dos tiempos.

Me pregunté: ¿Cómo hacer para que la filmación del *Izmir* no sea un mero registro?

¿Cómo hacer para que lo real aporte fragmentos, piezas, sonidos, para una nueva construcción?

Seguí pensando: Si este espacio es depositario de lo vivido... ¡Hay que dejarlo hablar!

Sinceramente, no sé si lo conseguí del todo con el *Izmir*. Mi pensamiento era incipiente. Pero hay hechos que profundizaron la reflexión. Rescato un nuevo fragmento de mi libreta:

“Estamos filmando en el *Izmir*. Esta mañana nos toca la escena del banquete. De pronto entra un hombre al bar, tendrá unos noventa años. Nos pregunta qué hacemos y le contamos. Nos dice que es hijo del primer dueño del *Izmir*. Casi llorando, nos señala el lugar donde su padre cocinaba pescado. Después, naturalmente, rompe las fronteras entre

ficción y realidad, se sienta en la mesa del banquete y se pone a cantar”.

En las películas siguientes avancé sobre estas preocupaciones. Desde entonces, rodar, para mí, tiene que ver con un cruce entre el plan y el **encuentro**. La película debe ser el resultado de una inscripción de lo real en el dispositivo ficcional. Con ese criterio, fuimos a Maimará, a la casa natal de Jorge Calvetti, mientras rodábamos *El paisaje invisible*. Después, me interné en la casa de mis padres, mi casa natal, para filmar *El árbol*. Por último, recorrimos con esta intención los sitios habitados por Juan L. Ortiz para realizar *La orilla que se abisma*.

El rodaje no es la mera reconstrucción de lo planificado. Desde una firme intención inicial nos disponemos a **descubrir**. Siempre son cosas simples: el modo como la luz toca los muebles o los rostros, las texturas de las paredes, los movimientos de los cuerpos, el encanto de la voz o del silencio.

Para seguir pensando en los pasadizos entre realidad y ficción, quisiera rescatar todavía un fragmento de mi libreta:

“Estoy en el INCAA esperando para una reunión. Una secretaria (digamos L., de unos sesenta años) me llama:

–Gustavo, sé que hiciste una película sobre Marechal.

Le contesto que sí y que estamos por estrenarla.

–No sé si te acordás de un bar que se menciona en el *Adán*: el *Izmir*.

Le contesto que no sólo me acuerdo sino que toda la película fue filmada ahí.

L. se sorprende y me dice que su abuelo fue el fundador.

Le cuento, entonces, del hombre que apareció mientras rodábamos el banquete.

–Es mi padre, seguro que es mi padre.

Tengo algunas fotos entre mis cosas; busco una de la escena del banquete.

Desgraciadamente, la foto está encuadrada de tal modo que el hombre, el supuesto padre de L., no aparece. Me acuerdo de pronto y le cuento que se puso a cantar.

–Seguro, seguro que es mi papá.

Le regalo la foto y la pone debajo del vidrio de su escritorio.

Al día siguiente, L. me llama por teléfono:

–Gustavo, no dormí en toda la noche. Quiero pedirte un favor: ¿me dejarías ver la película? Hace diez años que no veo a mi padre”.

Para cerrar, un último dato: Si alguien se acercara hoy a la calle Gurruchaga, para ver el café *Izmir*, observará, como nosotros en aquel viaje a Maipú, una ausencia.

La representación de lo popular en Leopoldo Marechal

HORACIO EDUARDO RUIZ

La trayectoria de la escritura marechaliana registra una heterogeneidad temática, una verdadera “summa”, en el sentido cortazariano. Marechal se sitúa en un **presente continuo** que incluye la captura (no la recuperación que sabe imposible) de un pretérito inasible convocado por la magia de su palabra revelada por la vía culta y popular, una **armonía de opuestos** que une lo sagrado con lo profano. Desde este singular anclaje la representación de lo popular se impregna de simbolismos y lo sagrado se contamina de tradiciones y oralidad criollas. Ahora bien, el equívoco de lo popular es resuelto por el vate a través de un campo de estudio ilimitado que eclipsa los referentes empíricos para esclarecer situaciones sociales nítidamente identificables con la realidad: para ello pretende huir de la “literalidad”. En “Claves del Adán Buenosayres” expresa: “Entendí, por último, cuánto había de profanatorio en la utilización meramente literal de los mitos y literaturas tradicionales” (pp.138-139)

En efecto, para Marechal el “criollismo” instalado en la *Zeitgeist* como rasgo identitario debe abandonar cualquier esencialismo. Si bien en el escritor existen “marcas” estilísticas propias de un carácter popular atisbadas desde *Los Aguiluchos* (1922), es preciso reconocer una evolución cuestionadora de la representación

de lo popular y de lo genesíaco que va a tener su climax en la novela-faro *Adán Buenosayres*.

Ese punto de partida se percibe en consonancia con los movimientos de los años veinte, permeables al gusto vanguardista (no por nada el propio Marechal va a considerar esas primeras aproximaciones como producto de su “prehistoria literaria”). En *Los Aguiluchos* se hace todavía eco de un registro ajeno. Susurra:

*¡Y, semilla titánica, los astros
Cayendo en el azul, matriz enorme,
En una siembra heroica fecundaron
El vientre de la noche!*

O bien en “Ditirambo a la noche”, poema en el que la sinécdoque y la aposición metafórica confirman la personificación de lo abstracto:

*Noche, yegua sombría, ¡mi canción
Se ha prendido a tu crin abrojada de astros! (1)*

De hecho, su período vanguardista coincide con el periplo de Ricardo Güiraldes y de Oliverio Girondo (sin omitir la presencia-clave en todos ellos del gran Macedonio), donde ya germina una búsqueda de lo nacional.

La alegoría del artista esbozada en “Motivo del alfarero”, a la luz de “Trenzador” de Güiraldes, instala una

metafísica del paisaje y del gaucho pampeanos, que se realiza plenamente en el *Adán*, cuyo entramado polifónico étnico y cultural da cuenta de un mestizaje original, de una identidad híbrida y volátil. Si *Adán* procura encontrar la “relación de armonía entre lo disímil” (A. B., 304) es evidente que la Argentina se le aparece como un “modelo para armar”.

Ahora bien, ¿cuáles son las estrategias marechalianas para representar elementos inasibles como los identitarios? Desde un horror vacui (horror al vacío) inaugural, utiliza mitos clásicos para trasladarlos al espacio pampeano, en el que se incluye la ciudad, “profanando” una realidad que es del Otro y adaptándolos a nuestra estirpe joven.

Así, *Adán* propone una “vuelta al origen”: el retorno a la Patria como tierra de los Ancestros, disolviéndose en las raíces nativas o campesinas. Marechal toma conciencia de que tanto el indio como el gaucho están condenados a desaparecer luego del duelo simbólico entre Juan Sin Tierra y Santos Vega. Sin embargo, su invisibilidad no les impide ser “los cimientos de la patria”. Así lo testifica:

¿Quién es Juan Sin Ropa? ¿Un diablo menor— según dice él mismo—; el Progreso, según acota el petizo Bernini; el gringo que vence a Santos Vega en la lucha por la vida, en las palabras de Del Solar o, para Schulze una prefiguración del Neo-Criollo, inventor de un lenguaje babélico?

Entonces, textura inclasificable de una Argentina bullente que se re-origina perpetuamente, mixturando

elementos variopintos en un lenguaje poblado, más que de voces, de resonancias. Con mueca desmesurada y en un registro irónico, Adán invoca los certámenes clásicos, sintetizando nuestra tradición literaria: “*¡Sombra errante de Santos Vega! Espíritu musical del gaucho Fierro! ¡Trovadores australes, almas gloriosas de ayer, sobre cuyas osamentas gravita hoy la pampa, madre de centauros y guitarreros*”. (234)

La desacralización del mito adquiere en Marechal un talante expresionista que no llega a la caricatura. Si el símbolo se degrada es porque el simbolismo ha perdido su poder de evocación. De este modo, Samuel Tessler sugiere que: “*la paloma del Espíritu Santo sea cambiada por una gallina bataraza en el escudo de Buenos Aires*”.

Transforma a Castor y Pólux en dos futbolistas rabiosos: uno defiende “*la ilustre camiseta de Racing y Pólux la invicta de San Lorenzo: libres ambos del flagelo del anal fabetismo, Castor lee Crítica y Pólux La Razón*”.

Esta “parodia de génesis” se corresponde con la poesía heroica de la Antigüedad: la desarmonía irrumpe ya con la confrontación entre criollos e inmigrantes, “*tirios y troyanos*” e invierte la disputa entre civilización y barbarie. El valor del Paraíso Perdido está mitificado en Maipú, espacio de sus vacaciones infantiles: “*Mi universo infantil en la llanura de Maipú, abierta de horizonte a horizonte, la casa erigida en terrenos bajos que favorecían la presencia del agua (...) Frescos están en mi memoriales días de Maipú y aquella triste hora del anochecer, cuando nuestra casa parecía grande como el Universo*” (318)

Esta nostalgia campesina se construye en la memoria sin fisuras, como paisaje idílico, casi a la manera de Hesíodo. Contrariamente, aparece la Buenos Aires laberíntica, cuyo trayecto dantesco va a estar corporizado por “*un descenso a Cacodelphia, la ciudad atormentada y un ascenso a Calidelphia, la ciudad gloriosa*”. En boca de la falsa Melpémone se evoca a la ciudad añorada:

“Buenos Aires ha perdido la noción del drama. ¿Dónde quedaron los porteños que reventaban de indignación en el circo, antela figura heroica de Juan Moreira? ¿Dónde están los que seguían con ojos húmedos la última escena de Barranca Abajo? ¿Qué se hicieron de las huestes filodramáticas que hacían en los teatritos de barrio su “Juan José” o su “Cena de las Burlas” ante el sollozo de las muchachas, el moqueo de las viejas y la bronca de los compadritos que se salían de la vaina?” (507)

Esta imagen interior de la gran urbe adquiere una dimensión de epopeya (y del Ubi sunt de la tradición), constituyéndose en un peregrinaje representativo de las raíces.

La apertura encarnada en el tango “El pañuelito blanco” y la inserción de coplas en el despertar de Adán operan contrapuntísticamente. La resonancia de cantos populares imprimen a la narración un carácter operístico. Es vital reconocer en las coplas, v. g. “El amor más alegre que un entierro de niños” y el canto del guitarrero borracho “Angelito que te vas/con una gota de vino/Angelito que te vas/con una flor en la mano” un valor propio del hombre de

campo, ignorado por el de la ciudad. En el imaginario de aquél, el niño bautizado que muere es un “angelito inocente” que va al cielo, por eso su muerte es motivo de fiesta y no de tristeza. El “velorio del angelito” es con un cajón blanco, símbolo de la pureza y con bailes y coplas. (2)

La lengua rural adquiere para Marechal un valor iniciático y ritual, a través de las adivinanzas y los retruécanos. Schultze (Xul Solar) es quien conoce el código campesino secreto, la razón criolla; un código que es unión de voz y canto. Marechal creía profundamente que las reservas del país radicaban en el medio agrario, un reservorio no solo de riquezas materiales sino también espirituales. Aparecen en su obra “seguidillas –que además presentan afinidad con sus “Epitafios australes”– como: *“Aquí yace Juan Robles/pisador de barro./El pisador celeste/lo está pisando/bajo las patas invisibles/de su caballo”*.

Adán /Marechal pone en evidencia dos formas espurias del verdadero canto nacional: la de los payadores inmigrantes, carentes de arraigada estirpe criolla para celebrar la vida campera y la del trío cómico-lírico que en la Glorieta de Ciro “ladraron su engendro” (213-214)

Con relación al tango, Marechal reelabora la “mitología tanguera” en la Tertulia, donde se refiere a una doctrina herética llamada Criollismo que “trataba de levantar hasta el nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente

registradas en los archivos policiales de la ciudad (...) Tessler, indomable en materia ortodoxa, se indignaba. ¡Hasta dónde puede llegar una mala literatura! dijo. ¡Hasta convertir en héroes nacionales a dos o tres malevos inofensivos!” (pp. 120-121)

La parodia al compadre orillero se observa en la Excursión al Suburbio, cuyos personajes centrales son los compadritos (con los que se nutrió el tango pendenciero admirado por Borges) encarnados en Juan José Robles, Rivera, Flores y Di Pasquo, todos integrantes del Parnaso de la criolledad. Si Borges alentaba un criollismo orillero, Marechal desdeñaba su esencia arquetípica. En “La pampa y el suburbio son dioses”.

Jorge L. Borges expresa: “*De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el **arrabal** y la **pampa**. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano, yo voy a cantarle al arrabal*” (Rev. Proa, N° 15, 1925)

Observamos aquí en cuánto coincidía Marechal con el criollismo güiraldeano, a la vez que ridiculizaba, no sin razón, un pretencioso talante arrabalero borgeano.

De este modo, el gaucho no debe ser temido por su “arquetípica barbarie” sino por lo que Marechal observa como más peligroso: su inocencia. En la extensa disertación del Libro III de *Adán*, sobre la controversia Santos Vega/ Juan Sin Ropa, el protagonista repregunta al enviado de Satanás:

*¿Y qué ganaba el Jefe con derrotar a un pobre gaucha?
No crean, el gaucha aquel tenía sus bemoles— aseguó
Juan Sin Ropa.*

*Su falta de ambición, su desnudez terrestre, su
guitarrita y su caballito amenazaban con establecer en
estos pagos una nueva edad de la inocencia, justamente
cuando el Jefe ya estaba en vísperas de un triunfo
universal” (p.157)*

Marechal impugna así los gastados símbolos de un falso nacionalismo literario y procura representar el sentido elusivo de lo popular. El mestizaje, el sincretismo cultural cristiano/indígena rescata un telurismo oculto: las menciones a la Salamanca, el coro de sapos de Saavedra, la figura de doña Tecla, la guardiana del Infierno, descendiente de “meigas” y brujas europeas o la gorda doña Zoila “genio telúrico de las empanadas”, no son anacronismos sino representaciones vivas. En efecto, la representación adquiere un valor actualizado e incluso prospectivo, corporizado finalmente no en un signo vaciado de significación sino en lo que se visualiza como el futuro proyecto marechaliano: el Neocriollo.

1) Cf. con sus versos de 1960: *“Dije yo en la ciudad
de la yegua tordilla/ La Patria es un dolor que aun no
tiene bautismo”*.

2) Un registro sobre las coplas en Marechal ameritaría una exhaustiva investigación.