

gracias a todos los que formaron parte de este trabajo,
al papi, a la má y a Juancito, por el amor gigante y la música,
a mi tía Oli por abrirme y acompañarme en este misterio que son las palabras,
a la Antonia y la Ruth por las historias y las manos,
a la Jani, Fabio y mis queridos primos, por la compañía y la alegría en estos años
en Córdoba,
Nati, Rosa, Cris, Aye y Fran gracias por crecer conmigo,
a los susurros: Valen, Cele, Viky, Tami, Jesu, Anuar, Santi, por la poesía y las
magias,
a los profes de la Facultad de Filosofía y Humanidades, a Cecilia por acompañarme
en este trabajo,
a los profes de la Escuela Figueroa Alcorta, a Bondone por su interés y motivación,
al Mauri, por las Proas,
a Leopoldo y Xul.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. Lectura en clave pan-astrológica	5
2. “El pan juego de Xul Solar un Acto de Amor” por Leopoldo Marechal	6
3. Consideraciones metodológicas.	9
 PRIMERA PARTE:	
 CAPÍTULO 1: XUL-SISTEMA	
1. Xul Solar	13
2. Lo Visible	14
2.1. Xul y <i>Martín Fierro</i>	15
3. Lo Profundo	21
3.1 Formulas mágicas para el viaje a la lejanía... el neocriollo y los <i>San Signos</i> .	25
3.2 neocriollo.	29
 CAPÍTULO 2: VANGUARDIA	
1. Vanguardia Latinoamericana: la experiencia argentina.	39
1.1 Algunas características	39
2. Cuestión de actitud	43
2.1 Polémicas	45
3. Definir lo nacional	47
3.1 City tour.	47
4. <i>Martín Fierro segunda época.</i>	51
4.1 Manifiesto	52
5. “Nueva Sensibilidad”	53
5.1 Ortega y “la nueva sensibilidad”	55
5. 2. “¿Cree Vd. en la existencia de una sensibilidad,	

<i>de una mentalidad, argentina?”</i>	56
SEGUNDA PARTE:	
<i>Adán Buenosayres</i>	60
CAPITULO 3: Libro III- Capítulo Primero:	
<i>Viaje a Saavedra o “Argentinopeya”</i>	64
1. “Argentinopeya”	65
2. “Evasiones del alma en lo maravilloso”	67
3. Neocriollo o “el esperpento abominable”	70
CAPITULO 4: Libro IV- Capítulo Primero:	
Glorieta de Ciro. “Arte Poética” esbozada por Adán:	75
1. Los “sapos-cisnes” o en qué lengua escribir.	77
CAPITULO 5: Libro VII:	
Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia	86
1. “Ciudad del Búho vs. Ciudad de la Gallina”	89
2. Infiernos	91
3. Construcciones imaginarias.	93
4. Ami´Xél o Doña Lujuria.	96
CONCLUSIONES MUTANTES.	98
Bibliografía	102
Anexo	108
1. Índice de la revista <i>Martín Fierro segunda época</i>	108
2. Esquema de Cacodelphia.	129

INTRODUCCIÓN

1. Una lectura en clave pan-astroológica.

Releer la novela *Adán Buenosayres* (1948) desde *claves pan-astroológicas*, como proponemos en el presente trabajo, corresponde en primer lugar a entender que, en términos de Leopoldo Marechal, “*el mundo se hace de nuevo en cada hombre que lo mira*”¹. Desde este lugar, abordamos la primera novela de Marechal con el personaje del Astrólogo Schultze como guía en nuestra propuesta de lectura.

Para ello, hemos recogido tradiciones consideradas alternativas, a partir de la recuperación de uno de los discursos no hegemónicos que circulaban en la década del veinte en la Argentina, la astrología, tan frecuentada por Xul Solar.

Proponemos abordar la obra de Xul Solar como una unidad, una totalidad; leemos en *clave pan-astroológica* porque consideramos que en el *Adán Buenosayres* hay evidencia de esa estética unitiva, que Xul llamaría “*panbeldokie o total doctrina estética*”². Este punto es fundamental para nuestro trabajo porque observamos en el *Adán* la representación de las múltiples facetas del *pintor-escribidor* Xul Solar, que fueron, por otra parte, poco consideradas por sus contemporáneos. Fue un “*creador total*” como nos dice Marechal³, por lo tanto, abordamos el lugar de Xul como creador de la cultura argentina no solo en su faceta de pintor, sino - y gracias a la reciente publicación de los *San Signos* - como un escritor y pensador.

La hipótesis que guiará nuestra investigación se sustenta en la idea de que en la novela *Adán Buenosayres*, el personaje del Astrólogo Schultze cobra una relevancia particular en tanto es concebido como un “creador total”. Esto es, a partir de la representación de los rasgos del personaje hay una ampliación y resignificación de un creador de la cultura argentina, Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, más conocido como Xul Solar. Si la novela que abordaremos, *Adán Buenosayres*, se propone a sí misma -además- como una evocación de la vanguardia martinfierrista de los años '20, habría en ella una “clave” de lectura a descifrar,

¹ “Filípica a Lugones y otras especies de anteayer” en *Revista Martín Fierro segunda época* 4 de agosto 1926. Edición Facsimilar del Fondo Nacional de las Artes, 1995.

² “*Todas las “escuelas” plásticas en buena fe son legítimas aunke parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas (...)*” en “EXPLICA” (2006:158). En la segunda parte del trabajo retomaremos este artículo.

³ “*El Pan juego de Xul Solar un acto de amor*” <http://federico-gonzalez-frias.es/mrcrusoe.html>

donde el personaje del astrólogo y sus múltiples reflexiones tienen un papel fundamental en la cosmovisión adánica.

2. “El Panjuego de Xul Solar un acto de Amor.” Por Leopoldo Marechal (1967)

En 1967, cuatro años después del fallecimiento de Xul Solar, Marechal publica en *Cuadernos de Mr. Crusoe*, “El Panjuego de Xul Solar, un acto de Amor”, dedicado al *pintor - escritor y pocas cosas más*⁴ Xul Solar. En esta publicación Marechal recupera, por un lado a Xul Solar, y por otro a Macedonio Fernández como creadores notables de la cultura argentina:

Unidos ambos en una misma empresa intelectual, que se cumplió en un mismo espacio (Buenos Aires) y en un mismo tiempo (el de la revolución martinfierrista) no han sido tratados aún en su aleccionadora profundidad, sino en las vistosas exterioridades que sin duda presentaban el uno y el otro y que se reducen al frívolo terreno de las anécdotas (Marechal; 1967:1)

Rescata la figura de Xul Solar como un **creador total**, un demiurgo. Nos ofrece un punto de partida relevante para comenzar nuestro trabajo de investigación puesto que manifiesta una visión auténticamente propia sobre Xul Solar, y da cuenta de una relación interpersonal poco frecuentada por la crítica.

En “El pan juego de Xul Solar”... dice Marechal:

Muchas veces, al oír las explicaciones que nos daba Xul en su tentativa de enseñarnos las reglas de aquel juego increíble, me preguntaba yo qué metafísica razón lo había lanzado a su empresa lúdica. Y tuve una respuesta cuando, en el Manava Dharma Sastra leí lo siguiente: “Los períodos de los Manu son innumerables, así como las creaciones y destrucciones del mundo; y el Ser Supremo las renueva como jugando”. Como jugando: vale decir que la Creación Divina es un juego, y que Xul, al crear el suyo, habría imitado al artífice divino, como buen demiurgo que fue. (Marechal; 1967:1)

El juego y el humor fueron dos elementos claves en la estética martinfierrista (1995: 5), de los que se apropió Marechal en el *Adán Buenosayres*:

El panjuego de Xul propone a todos, y amorosamente, su imagen o simulacro de la vida; y cada uno puede jugarlo, como en la vida, según sus propias y determinadas posibilidades: frente al tablero, el astrólogo moverá sus planetas, el matemático sus guarismos, el alquimista sus elementos y el jugador común la tabla cambiante de sus acciones y reacciones. (Marechal; 1967)

⁴ Así se autodefine Xul en la revista *Mirador* para el artículo “Autómatas de la historia chica”. En *Alejandro Xul Solar: una imagen pública posible*. ARTUNDO, Patricia (2006:43).

El juego al que refiere Marechal es el Panajedrez. Xul explica en la entrevista realizada por Héctor N. Indart: “*Xul Solar* creador del panajedrez”⁵:

Un día descubrí algo sencillísimo y desconcertante a la vez: la necesidad de un juego que, al tiempo que podía adoptarse en cualquier rincón de la tierra, no solo se jugase por el solo hecho de entretener sino que pusiera en juego la mayor parte de los conocimientos, y la misma sensibilidad del jugador, tratando a la vez de buscar, de indagar, de estudiar, de crear, tendiendo siempre hacia el perfeccionamiento del espíritu (...) entonces ideé el panajedrez, con base astrológica, con tablero de doce casillas por trece, de acuerdo al sencillísimo sistema duodecimal; las piezas representan astros o signos zodiacales, ubicándolas en las casillas a medida que se juega (...) (2006: 71).

Xul puede considerarse un creador total porque continuamente busca “mejoras”: mejoras anatómicas, mejoras en la lengua, modificaciones en el sistema musical⁶, en las escuelas plásticas, en el espíritu. Muchas de estas modificaciones resuenan en el *Adán Buenosayres*: en primer lugar a partir de la descripción del Neocriollo, en tanto nuevo ser físico -pero también en el trabajo con las palabras (hay en el Adán múltiples pan-neo-términos como los homoglobos/ el santobogán etc.), como demiurgo en el infierno de Cacodelphia y como interlocutor respecto a la poética que esboza Adán en La Glorieta de Ciro Rossini. Creemos que los tres aspectos señalados – tres momentos diferentes en la novela - indican un camino clave para leer al Astrólogo Schultze-Xul Solar dentro y fuera del *Adán Buenosayres*.

En 1927, la revista *Martín Fierro* publica “Despedida a Marechal”, antes de su viaje a Europa. En esta carta, escrita en incipiente neocriollo⁷, Xul se disculpa por no poder despedirse físicamente del poeta por culpa de su “*heterotraxe clarò*”. Culmina con una continuación, muy a la manera xulsolariana, del contacto no de manera física sino espiritual “*lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises por los taqipaises de Fantasía*” (1999: 112) El humor característico de *Martín Fierro* queda manifiesto en esta despedida.

⁵ *Entrevistas Artículos y textos inéditos*: 2006: 71.

⁶ Es posible consultar un estudio detallado sobre sus innovaciones musicales en CRISTIÁ, Cintia (2011) *Xul Solar, un músico visual, la música en su vida y en su obra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

⁷ Escribimos “neocriollo” cuando hablamos de este término en relación con la nueva lengua inventada por Xul Solar y “Neocriollo” cuando referimos al “nuevo hombre” que inventa Marechal en el *Adán Buenosayres*.

Recordemos que en este viaje por Europa, Marechal atravesará su crisis espiritual; en las *Claves del Adán Buenosayres* escribe:

(...) naturalmente, como la inmovilidad es imposible a toda criatura forzada por la condición temporal y sometida por ende al movimiento, sólo me quedaban dos recursos: o morir (abandonar la corriente del siglo en un gesto suicida) o nadar contra la corriente... (1977: 22).

Y Xul en su diario personal (que data intermitentemente de 1910 a 1912):

*Otra vez más, ya es ordinario, alzo la voz para lamentar rugir y ahogarme sin esperanza (...) Renunciar a mi misión ¡oh tragedia!, que ha de ser incomprendida, por lo tanto inútil, renunciar a la acción ¡suicidarme lentamente en voluptuosidad, en las embriagueces de los ensueños, en el desapego penúltimo. Yo que soy y seré un fantasma, un espectro de pesadilla de fiebre ¿Qué eco encontraré, quiénes progresarán con mi obra, obra que tanta sangre y lágrimas me ha de costar?*⁸

Citamos los fragmentos anteriores porque resultan relevantes para establecer conexiones entre sus respectivas crisis espirituales con determinados aspectos específicos de la vanguardia; esto es lo que en la revista *Martín Fierro segunda época* se esboza como una “nueva sensibilidad” para la cual deben buscarse nuevas respuestas estéticas, filosóficas y religiosas. Creemos que tanto Marechal como Xul Solar emprenden un camino creativo y estético a partir del reconocimiento, aceptación y búsqueda de superación de estas crisis.

Otro dato relevante para detenernos en la relación entre Marechal y Xul Solar corresponde a su afinidad política. Como señala Patricia Artundo en “*Xul Solar una imagen pública posible*”⁹ desde 1944 y durante los años en que Marechal es Director General de Cultura, crece la exposición pública de Xul:

Entre 1946 y 1953 otorgó seis entrevistas de las diez que concedió toda su vida. De todas ellas solo dos lo habían sido en 1929 y otras tantas en 1956 y 1961. y si entre 1929 y 1940, solo había realizado dos exposiciones individuales en Buenos Aires, el período 1949-1953, lo vio realizar tres y también por primera vez se lo vio participar del Salón Nacional de 1949 (...) en el X Salón de Arte de Mar del Plata (1951) y en el XX Salón de Arte Eva Perón (La Plata, 1953). (Artundo; 2006: 30)

Artundo también señala que la esposa de Xul, Micaela Cárdenas (1902-1988), fue empleada de Casa de Gobierno desde fines de los años 20; considera por lo tanto

⁸ Extraído del estudio de Patricia M. Artundo “Primera historia de un diario mágico” en *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching* (2012) El Hilo de Ariadna, Buenos Aires, 104.

⁹ ARTUNDO, Patricia (2006) *Xul Solar, entrevistas Artículos y textos inéditos*. Buenos Aires, Corregidor.

que habría que reinsertar la figura de Xul en su contexto histórico como un hombre activo en la propia coyuntura.

3. Consideraciones Metodológicas.

Entender las creaciones de ambos autores en relación con un determinado espacio discursivo en el cual fueron concebidas, - la revista *Martín Fierro* - nos permite comprender el campo intelectual en el cual se desarrollan sus ideas, los problemas filosóficos y estéticos que circundan sus producciones.

Siguiendo a M. Foucault entendemos que “*en toda sociedad la producción del discurso esta a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros*” (1987: 14), de modo que el espacio discursivo en el cual emergen las voces de Marechal y Xul Solar se configura en relación con otros discursos, creando así una red de relaciones en tensión.

Para abordar la inserción de Xul Solar en la cosmovisión adánica, tendremos en cuenta, entonces, otros discursos que circulaban sobre el arte en la contemporaneidad evocada en la novela; esto es: los artículos de la revista *Martín Fierro segunda época* que resulten pertinentes para conocer la intervención y postulados estéticos de Xul Solar, así como también las discusiones estéticas o “polémicas” planteadas en el momento y la encuesta sobre la “nueva sensibilidad” que publica la revista para abordar la manera en que los jóvenes de Florida buscan constituir sus discursos. Trabajaremos también las modificaciones en el hábito perceptivo de los habitantes de la ciudad hacia los años 20 y de qué manera busca *Martín Fierro* definir “lo nacional” en el ámbito urbano.

Incorporamos a nuestra propuesta de lectura la reciente publicación *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*,¹⁰ porque abre posibilidades de estudio sobre la faceta de Xul como escritor y visionario, además de la más conocida como pintor.

¹⁰ Por ser un libro económicamente poco accesible, nos hemos tomado el trabajo de transcribir de manera completa las visiones en neocriollo y su traducción por parte de Daniel Nelson, con el fin de acercar y compartir nuestra experiencia de lectura de los *San Signos*. Por lo anterior, quizás las citas resulten demasiado extensas para el lector, pero creemos que son de importancia fundamental para comprender nuestro trabajo de investigación.

Considerar que Xul comienza a escribir sus visiones en neocriollo en el año 1924, (año de su regreso a la Argentina y comienzo de la publicación de *Martín Fierro segunda época*) obliga a re-pensar el lugar de Xul Solar dentro y fuera de la vanguardia argentina.

Comenzamos nuestro trabajo abordando la figura de Xul Solar y llamamos “Xul-sistema” al siguiente apartado porque -como ya dijimos- consideramos la obra de Xul como una unidad. Subdividimos el Capítulo 2 en “Lo visible” y “Lo profundo” teniendo en cuenta las facetas bien diferenciadas que recorrió Xul Solar a lo largo de su vida. Creemos necesario para nuestro análisis, la incorporación de datos provenientes de la historia del arte argentino y de explicaciones sobre algunas técnicas referidas a lo pictórico (como la acuarela) para caracterizar a Xul Solar y también como propuesta de abordaje interdisciplinario que ponga en relación literatura y artes plásticas.

En el Capítulo 3 describimos el contexto de vanguardia en el cual tienen lugar las primeras producciones tanto de Leopoldo Marechal como de Xul Solar, centrándonos principalmente en sus participaciones en la revista *Martín Fierro segunda época*. Previamente consideramos útil reseñar la situación latinoamericana respecto a los movimientos de vanguardia para así poder arribar a una mejor comprensión del fenómeno en nuestro país; es decir, no considerando la vanguardia argentina como un acontecimiento aislado sino en relación con una búsqueda de renovación más amplia en el terreno cultural. A partir de la lectura de Ortega y Gasset, Güiraldes y Marechal intentamos revelar en qué consiste la “nueva sensibilidad” de la que se siente parte *Martín Fierro*.

Hemos seleccionado para la Segunda Parte del trabajo tres momentos de la novela *Adán Buenosayres* que consideramos relevantes a la hora de estudiar la incidencia del Astrólogo Schultze, teniendo en cuenta la importancia que cobra la representación de diversos aspectos del personaje en el **Libro Segundo**, el **Libro Cuarto** y el **Libro Séptimo**. En este apartado proponemos trabajar con categorías extraídas de los propios textos literarios: la “Argentinopeya” entendida como la búsqueda identitaria de un argentino *en esperanza*, las “evasiones del alma en lo maravilloso” serán para nosotros una categoría para abordar de que manera conviven los múltiples discursos sobre la identidad, la “Ciudad del Búho vs. Ciudad de la Gallina” para entender el esquema cacodélfico, y el mismo “N-neocriollo”,

son para nosotros ejes de análisis e interpretación que, surgidos de *Adán Buenosayres*, guían nuestra mirada hacia el Astrólogo Schultze- Xul Solar.

Estableceremos también un diálogo entre determinadas visiones relatadas en *Los San Signos Xul Solar y el I Ching* y el infierno de Cacodelphia de la novela marechaliana.

Primera Parte
CAPÍTULO 1
XUL-SISTEMA

1. Xul Solar.

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nace el 14 de diciembre de 1887 en San Fernando, provincia de Buenos Aires, bajo el signo de Sagitario, y muere el 9 de abril de 1963 en el Delta del Tigre. Fue hijo de una pareja de inmigrantes: su padre Emilio Schulz Riga era alemán, y su madre Agustina Solari, italiana de Génova. En 1905 ingresa a la escuela de Arquitectura, pero la abandona poco tiempo después. No estudia en la Academia Nacional de Bellas Artes, como así tampoco lo hace Pettoruti, quien será un gran compañero de Xul en Europa. En 1912 llega a Londres, viaja por Italia, Alemania y Francia y regresa a la Argentina en 1924¹¹.

La obra de Xul Solar entendida como unidad exige un abordaje desde un lugar no tradicional; hasta ahora los críticos que la han estudiado mencionan elementos dispersos pero no ahondan en la explicación de las relaciones entre las partes que componen, lo que podríamos llamar, utilizando su afán por la modificación del lenguaje, el Xul-sistema. Como expresa Taverna:

Las dificultades con las que se tropieza ante la obra pictórica de Xul Solar son innumerables, y resultaría imposible comprenderlas fuera de su mundo espiritual. La pintura para él, no es sino uno de los medios ideales para promover la comunicación entre los hombres. (1980: 2)

La multiplicidad de disciplinas con las cuales trabajó hasta 1963, comprenden desde pinturas hasta textos teóricos, nuevas notaciones musicales¹² y modificaciones anatómicas, entre otras innovaciones. Dice Patricia M. Artundo, quien ha estudiado en profundidad su obra:

Xul recupera la idea del artista como artesano y sus proyectos remiten directamente a su concepción de un espacio destinado a la práctica religiosa que es también, como lo era en sus orígenes, un espacio comunitario. (2006: 23)

Haremos un breve recorrido por su producción a fin de acercar determinados datos que nos sirven para analizar posteriormente al personaje del Astrólogo Schultze y su manera particular de concebir el mundo dentro del *Adán*

¹¹ ABÓS, Álvaro. (2004) *Xul Solar. Pintor del misterio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

¹² CRISTIA, Cintia. (2011) *Xul Solar un músico visual*. Buenos Aires. Gourmet Musical.

Buenosayres. Dividimos en “lo visible” y “lo profundo” la obra de nuestro artista porque entendemos que, tanto su obra como su exposición pública, dan testimonio de sus búsquedas y preocupaciones.

2. Lo Visible

Consideramos como “lo visible” aquellos aspectos que nos remiten a la esfera pública donde interviene Xul. Tomamos para comenzar, dos definiciones que Xul dio sobre sí mismo, la primera se publica en *Mundo Argentino* en 1951, la segunda en la revista *Mirador* (1957):

Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez, soy maestro de una escritura que nadie lee todavía, soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la panlengua, sobre las bases numéricas y astrológicas, que contribuirá a que los pueblos se conozcan mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional que produce en la escucha una audición musical. Soy creador de una lengua para América Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces de las dos lenguas dominantes: el español y el portugués (...)

Alejandro Xul Solar, pintor escritor y pocas cosas más. Duodecimal y catrólico (ca: cabalista, tro: astrólogo, li: liberal, co: cocoista o cooperador). Recreador – no inventor – y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que nadie juega, padre de una pan lengua que quiere ser perfecta y que casi nadie habla y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plastiútiles que casi nadie lee; exégeta de doce (más una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo deviene (werde) positivo con un adverbio: “aún” y un casi “creciente”.¹³

Estas pequeñas autobiografías nos muestran una característica fundamental de Xul: las múltiples disciplinas y preocupaciones a las que se aboca. Son una primera muestra de un modo especial de confeccionar su curriculum personal, su manera de mostrarse ante el otro; dan cuenta de sus variadas búsquedas estéticas, así como manifiestan el afianzamiento de su lengua neocriolla, si consideramos que la primera entrevista data de 1951 y la segunda de 1957.

Es posible hacer un rastreo de la imagen pública de Xul a partir de las entrevistas que él ofrece a los medios de comunicación, como señala Patricia Artundo:

¹³ *Alejandro Xul Solar entrevistas artículos y textos inéditos*. (2006) Corregidor.

Indagar sobre cuál fue su relación con los medios permite recuperar el contexto de publicación para sus escritos que es generalmente pasado por alto, para obtener una lectura más integradora tanto de su obra como de su persona (Artundo, 2006: 8).

Cuando Xul arriba a la Argentina junto con Emilio Pettoruti, se “infiltra” en el seno de los grupos reaccionarios del “arte nuevo” para explicar la pintura de su amigo (es el caso del artículo *Pettoruti y el desconcertante futurismo*). Juntos participarán de la Revista *Martín Fierro segunda época*. Allí Xul publica “Despedida a Marechal” y “Algunos piensos cortos de Cristian Morguenstern”. Mientras la estrategia de Pettoruti respecto al ámbito público en los primeros años de su llegada es arrasadora y combativa, la actitud de Xul es más bien tímida.

Las colaboraciones escritas de Xul vuelven a aparecer en 1930, en la *Revista Multicolor de los Sábados* dirigida por Borges y Ulises Petit de Murat. Publica en 1933: “Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guruyuas” firmado por Alejandro Schulz. Dice Artundo que “1946 fue el año que vio al escritor (Borges) y al artista (Xul) posicionarse en campos opuestos” (2006: 28); esto es porque Borges fue uno de los 89 firmantes de la “Declaración de escritores en apoyo a la Unión Democrática” donde se objetaba la candidatura de Perón a la presidencia de la Nación. Xul, en tanto, hacía pública su posición contraria a dicho documento.¹⁴

2.1 Xul y *Martín Fierro*.

La revista *Martín Fierro segunda época* (1924-1927)¹⁵ instituyó un espacio de discusión acerca de los principales postulados estéticos de la época y abarcó no solo la literatura sino también la plástica, la música, la arquitectura, el cine y en menor medida el teatro. Este hecho tiene una relevancia particular para nuestro estudio por la importancia que asumió en *Martín Fierro* el diálogo entre palabra e imagen. Un ejemplo lo constituyen las ilustraciones de Norah Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Girondo,

¹⁴ Señala Artundo: “El día 24 de febrero, una nota en el diario oficioso La Época, informa sobre la circulación de un documento en el que un grupo de escritores hacía público su rechazo del Libro Azul, pues entendían que constituía un agravio a la soberanía de la Nación Argentina y una intolerable intromisión en la política interna del país. Además de Xul lo firmaban, Leopoldo Marechal, Juan Zocchi, Lizardo Zia- también sus amigos- y otros intelectuales como Raúl Scalabrini Ortiz, Ramón Doll, Carlos Astrada y Ernesto Palacio” (Artundo; 2006: 28).

¹⁵ Ver inventario de la revista en Anexo 1.

la tapa ilustrada por Xul para la revista *Proa*, así como también las viñetas de Xul para *El tamaño de mi esperanza*.

En *Martín Fierro segunda época*, encontramos reproducciones de obras de arte en la mayor parte de los números publicados -de artistas nacionales como P. Figari, Pablo Curatela Manes, Francisco A. Palomar, Xul Solar, Pettoruti, Norah Lange, Raquel Forner, y extranjeros Ottmann, Dalí, Picasso, Seurat, Greco, Chagall, Gauguin.¹⁶ Esto da cuenta de la relación ya mencionada que intenta establecer la publicación entre artes plásticas y literatura, puesto que además de las reproducciones hay múltiples artículos relacionados con la crítica de arte.

Fueron Evar Méndez y Samuel Glusberg quienes convocaron a escritores jóvenes para la fundación de la revista. En el grupo inicial, se encontraban Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz, Luis Franco y Cayetano Córdoba Iturburu. Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes fueron maestros para esta generación, como estudiaremos en el apartado correspondiente.

En el número *12/ 13º: Octubre/ Noviembre 20 de 1924* bajo el título: “Quién es Martín Fierro” aparecen los participantes que responden al núcleo activo de la revista y colaboradores:

El núcleo activo de Martín Fierro (redactores y colaboradores permanentes) es el que sigue: José B. Cairola (fundador), Leonidas Cambell (fundador del Martín Fierro de 1919 y el actual), H Cambarat (redactor del anterior y fundador del presente periódico), Córdoba Iturburu, Luis L. Franco (fundador) Dr. Oliverio Gironde (Fundador, destacado en misión de propaganda y vinculación con las juventudes intelectuales de América y Europa), Luis Góngora, Ricardo Güiraldes, Ernesto Palacio (fundador), Emilio Pettoruti, Dr. Sergio Piñero, Arq. A. Prebisch, Pablo Rojas Paz (fundador), Xul Solar, Gastón O. Talamon (fundador), Evar Méndez (redactor del anterior *Martín Fierro* y fundador del presente) director del periódico. **Colaboradores** (adherentes o simpatizantes con el programa de *Martín Fierro*): E. Amorin, Jorge Luis Borges, Luis Cané, Dr. Brandan Caraffa, Andrés L. Carro, Dr. Pedro Figari, Raúl Gonzáles Tuñón, Pedro Herreros, Leopoldo Hurtado, Piero Ilari, Keller Sarmiento, E. González Lanuza, Vizconde Emilio Lazcano Tegui, Leopoldo Marechal, Luis Le-Bellot, Roberto Ledesma, Francisco López Merino, Dr. Manuel Lugones, Eduardo María de Ocampo, Sandro Piantanida, Sandro Volta, René Zapata Quesada, colaboradores gráficos: Federico Boxaca, Bonomi, Emilio Centurión, Quirino Cristiani, Lino Palacio, Francisco A. Palomar, Alejandro Sirio.(1995: 87)

¹⁶ Debemos mencionar respecto a este punto que en el grupo de Boedo, en lo que refiere a las artes plásticas, se prioriza la técnica del grabado. Las ilustraciones de la revista *Claridad* por ejemplo, se encuentran en la tapa pero no en el interior de la publicación, la función principal de las reproducciones es didáctica y pedagógica. Para mayor información puede consultarse el catálogo de la exposición en Malba *Los artistas del Pueblo*. Catálogo Malba- Fundación Osde. Del 10 de abril al 31 de mayo de 2008.

Xul Solar figura como “núcleo activo”, Marechal como colaborador. Este dato no es menor porque uno de los objetivos que nos planteamos al abordar este trabajo de investigación fue detectar en qué medida los postulados estéticos de Xul se encuentran plasmados en la revista *Martín Fierro segunda época*. Ya vimos una primera vinculación entre literatura y artes plásticas desde las reproducciones en *Martín Fierro*. ¿Se plasman en *Martín Fierro* las ideas estéticas de Xul?

En el número 10/11^o (9 de Septiembre/Octubre 1924) aparece un artículo sobre la obra de Emilio Pettoruti firmado por Xul, donde dice de su amigo: “*uno de los pocos que luchan completamente por nuestra completa independencia cultural*” (2006:107). Recordemos que 1924 es la fecha en que ambos arriban a la Argentina, el artículo de Xul continúa diciendo:

Honremos a los raros nuestros rebeldes que, como este artista, antes de negar a otros, se afirman ellos mismos, que en vez de destruir, construyen. Honremos a los que pugnan para que el alma de la patria sea más bella. Porque no terminaron aun para nuestra patria las guerras de la independencia. En arte, uno de sus fuertes campeones es el pintor Emilio Petorutti. (2006: 111).

Dos cuestiones a resaltar respecto a lo anterior: por un lado el concepto de construcción, no ruptura anárquica, construcción ligada íntimamente a la “*belleza del alma de la patria*”. Por otro lado, el afán de independencia, sobre todo artística, de Europa. Resuenan en este último párrafo ideas que se encuentran ya planteadas en el *Manifiesto Martín Fierro*, como veremos en el segundo capítulo de nuestro trabajo.

En relación con el artículo citado, Alberto Prebisch¹⁷ unos meses antes, (15 de Mayo de 1924) publica en *Martín Fierro*: “Sugestiones de una visita al salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”

¹⁷ Alberto Prebisch (Tucumán, 1899 - Buenos Aires, 1960) fue un arquitecto argentino, formado en la Universidad de Buenos Aires bajo el influjo del clasicismo derivado de la École de Beux-Arts de París. A partir de su viaje a Europa, en 1922, junto a su colega Ernesto Vautier (1899-1989), se acercó a los textos de Le Corbusier que determinaron su adopción de la modernidad impulsada por el arquitecto suizo y lo convirtieron en uno de sus principales introductores en la Argentina. En 1924 regresó a Buenos Aires y desde la revista *Martín Fierro*, a la cual se incorporó como miembro, así como también desde las publicaciones *Revista de Arquitectura*, *Criterio*, *Número* y *Sur*, se enfrentó constantemente con las corrientes academicistas de la arquitectura. En 1926, participó con el proyecto de la Ciudad Azucarera para Tucumán –que realizó en conjunto con Vautier en 1924– del *Salón de pintores modernos*, organizado por Amigos del Arte en el marco de la conferencia dictada por Filippo T. Marinetti. (*Asociación Amigos del Arte 1924 1942* Catálogo Malba- Fundación Constantini. Del 28 de noviembre de 2008 al 2 de febrero de 2009 en Malba. Buenos Aires. 2008: 222)

El mal que, a mi modo de ver, afecta a nuestra pintura nacional, a todo nuestro arte nacional, es su falta de actualidad. Pese a los que se obstinan en no percatarse de ello, vivimos en una época nueva. Nuevas condiciones de vida, nuevas necesidades, nuevas aspiraciones, nos han forjado una sensibilidad radicalmente distinta a la de nuestra anterior generación.

Aparece aquí el concepto de una nueva sensibilidad, “*una sensibilidad radicalmente distinta*” y una contraposición entre nueva generación y la anterior; podríamos decir que en el planteo del arquitecto Prebisch, refiere a una tensión entre artistas “nuevos” y decadencia de una estética considerada caduca. El artículo de Xul anteriormente citado, reclama esa independencia del hábito perceptivo, habla desde y en pos de “lo nuevo”.

Prebisch el 14 de noviembre de 1925, escribe “*Exposición de Emilio Pettoruti*”. Aquí, habla de la inquietante muestra de Pettoruti en Witcomb el año anterior recordando, respecto a los cuadros expuestos, que: “*su autor manifestaba en ellos la intención de entregarse de lleno a las nuevas tendencias que marcan un rumbo inédito al arte contemporáneo*”, y “*sus cuadros se presentaban como agradables fantasías cromáticas*”; compara aquellas obras con los paisajes que expone en 1925 en la Asociación Amigos del Arte, definitivamente menos ruptores, según la mirada de Prebisch, porque “*En Petorutti, definitivamente el decorador se sobrepone al poeta*”. Citamos este artículo porque el arquitecto Alberto Prebisch escribe numerosas críticas de arte en la revista, convirtiéndose en portavoz de la crítica y los valores estéticos dominantes en lo que respecta a la arquitectura y las artes plásticas en la revista *Martín Fierro*.

Junto con Ernesto Vautier escriben una sección especial sobre arte y arquitectura cuyo nombre varía “Sección arte americano” (Nº 5 y 6º, 15 de Mayo/ 15 de Junio 1924), “Fantasía y cálculos” (20º 5 de Agosto de 1925) “Arte decorativo y arte falso” (23º 25 septiembre 1925) “Como decíamos ayer...” (27/ 28º: 10 mayo de 1926) ¿ARTE DECORATIVO? (33º 3 de Septiembre de 1926). Dice María Lucía Bastos Kern al respecto:

Intentaban defender la conciliación de los dominios creativo, intelectual y científico, buscando la integración y el control de la individualidad para construir la sociedad moderna y sus sistemas simbólicos de representación que se concretarían, sobre todo, en la ciudad, en la arquitectura y en las relaciones del hombre con las nuevas tecnologías (2006: 75).

En el número 30/31° del 8 julio 1926 aparece la reproducción de la obra “MILICIA” de Xul. Dos artículos acompañan la reproducción: el primero “Entre Nosotros” por Antonio Vallejo, el segundo “Marinetti en los Amigos del Arte” por Prebisch. Tres discursos que nos hablan sobre el arte. En el artículo de Vallejo se afirma:

(18)



Nuestro mejor camino hacia nosotros mismos (nosotros: “los nuevos”) empieza en la conquista de una virtud muy poco aquerenciada: la disciplina mental. Cruzadas heroicas a través del diccionario, inquisición de posibilidades lingüísticas, refrescamiento de vulgarismos, conciencia de nobles trucos literarios, en una palabra: técnica, y sobre todo una endocrítica severa y constructiva son cosas que nos urge realizar. (1995: 219)

Revista *Martín Fierro*
segunda época número 30/31°
del 8 julio 1926

Por su parte, Prebisch presenta las obras expuestas en Amigos del Arte, con motivo de la visita de Filippo Marinetti, de tres artistas: Norah Borges, Pettoruti y Xul Solar. Con una dura crítica, advierte que el futurismo ha sido ampliamente superado como movimiento estético: *“la ideología marinettiana sabe ya a vino pasado, según el paladar de los buenos catadores”* (1995: 219). Pensemos que transcurre el año 1926; el manifiesto futurista data de 1909, ha sido superado para un grupo de “entendidos”, los “buenos catadores” porque en lo que respecta al público, dice Prebisch, se encuentra: *“mal orientado por una deficiente educación estética, inocente y cotidiana víctima de la crítica ciega”* y *“su mala voluntad hacia cualquier intento renovador es indiscutible”* (1995: 219). En relación con las obras de los tres artistas mencionados considera que: *“nos obligan a considerar con escepticismo los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuerzas precisas de la emoción artística.”* (1995: 219)

¹⁸ La mayor parte de las imágenes reproducidas han sido extraídas del Catálogo de *Xul Solar Visiones y Revelaciones*, Fundación Eduardo Constantini, La Stampa Editorial, Buenos Aires, Junio.

La obra *Milicia* de Xul data de 1926, entre las once obras que se expusieron en la muestra mencionada, se encuentran *Cabeza y Sierpe*, *Puerto*, *Ángel*, *Pareja* y *Escenario*¹⁹. Los títulos de las obras son representativos de los temas que preocupaban por ese entonces a Xul (además, para 1926 ya estaba trabajando con el neocriollo). La serpiente será un elemento fundamental en su iconografía, así como también las múltiples modificaciones respecto al ámbito urbano, los ángeles (los vamos a encontrar en el *Adán Buenosayres*) dan cuenta de las influencias y búsquedas religiosas de nuestro artista. Si bien Prebisch es conciente de que estos artistas (Petorutti, Norah Borges y Xul) representan “lo nuevo”, distinto a la estética futurista, no se adentra en el análisis de sus obras. El crítico anarquista Atalaya, es el único que en el momento logra vislumbrar la complejidad y el valor de la obra de Xul:

Habría que remontarse a Lautréamont, para encontrar un estricto parecido que acordase rítmicamente con el espíritu de Xul. Tendríamos que remontar las corrientes de los ríos sagrados de las civilizaciones que preteridamente existieron en Asia para hallar algo tan complicado y de infantilidad tan ingenua como esta pintura. Deberíamos recordar nuestros sueños, las estrambóticas pesadillas que producen en hachís y el opio, para descifrar el enigma de estos cuadros, o más bien rememorar nuestra infancia dorada, cuando con espontánea ingenuidad dibujábamos monigotes que encantaban y deleitaban a nuestros progenitores. ²⁰

En el número 37° (20 de Enero de 1927) en el apartado “notas de Martín Fierro” escribe Xul Solar “Despedida a Marechal” con un claro acento humorístico y en incipiente neocriollo. El 28 de mayo de 1927 publica “*Algunos piensos cortos de Christian Morgenstern*”. (Christian Morgenstern, 1871- 1914, poeta y escritor alemán.) La versión fue tomada de *Stufen: eine entwicklung in aphorismen und tagebuch-notizen*. (*Peldaños: un desarrollo en aforismos y notas de diario*, 1918). Estos “piensos cortos” corresponden al segundo escrito que Xul publica en *Martín Fierro* en neocriollo y marcan el acercamiento de Xul a la escritura alemana de principios del siglo XX²¹. La “nota del traductor” que antecede los “piensos” (de manera casi didáctica) explica: “*ya empiezan usarse el presente de indicativo i el presente del subjuntivo con sendas mismas desinencias (de 1° cónjuga) unicónjuga i*

¹⁹ Información extraída de *Xul Solar Visiones y Revelaciones* (2005) Fundación Eduardo Constantini, La Stampa Editorial, Buenos Aires, Junio.

²⁰ CHIABA ACOSTA, Alfredo (Atalaya), “Primer Salón Libre” 1924. en *1920-1932 Críticas de Arte Argentino*. Buenos Aires, M. Gleizer. 1934. pag. 83-84.

²¹ Extraído de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/730850/language/es-MX/Default.aspx>.

a las palabras largas se les amputa: ción i mente i a veces: dad, por inútiles y feos". La aclaración preliminar es una muestra del intento de Xul por hacer conocer el neocriollo.

El breve recorrido anterior da cuenta de que sobre un total de cuarenta y cinco publicaciones de *Martín Fierro segunda época* (1924/1927), en solo cuatro de ellas aparece Xul Solar.

Xul se aleja en parte de la propuesta de *Martín Fierro* cuando comienza a mezclar modernidad y misticismo. Se lo cita varias veces pero la crítica no llega a comprenderlo, quizás justamente porque su obra exige competencias de lectura no tradicionales para un abordaje apropiado.

3. Lo Profundo

Comenzamos este apartado a partir del abordaje del lenguaje pictórico puesto que es el elemento por el cual Xul se hace conocido; pero lo que queremos hacer notar es el diálogo que se produce en su obra entre las diferentes disciplinas artísticas. Explica Taverna:

Xul Solar, mediante una interpretación astrológica generalizada, intentó establecer la correspondencia oculta entre el lenguaje, la música, la pintura, el teatro, los juegos, las matemáticas, la arquitectura (1980: 1).

Según la cronología que establece Aldo Pellegrini²², habría tres etapas para comprender su obra pictórica. La primera de ellas abarcaría desde los comienzos de su actividad como pintor (1912 aproximadamente) y se va atenuando hacia 1930. Según Pellegrini, estas obras se emparentan con ciento *art nouveau*. De esta etapa son las pinturas que Xul produce en Europa, orientadas especialmente al mundo precolombino²³, pero donde también se encuentran desarrollos urbanísticos

²² Pellegrini, Aldo (1990) *Xul Solar*. Buenos Aires, FPK.

²³ A. Armando y G. Fantoni (Universidad de Rosario) han estudiado obras de este período: *Tlaloc* (1923), *Nana Watzin* (1923), *Por su cruz jura* (1923), *Homme das Serpents* (1923) y *Jefe de Dragones* (1923). Destacan en su análisis, la recuperación por parte de Xul de los mitos cosmogónicos y de los códices prehispánicos, consideran que no fueron las gigantes esculturas lo que cautivó a Xul, sino los códices precolombinos. A diferencia de la escultura en piedra, cuya característica principal es la monumentalidad, los códices ofrecían un fuerte impacto visual, además de lo que remite a lo narrativo de la imagen. Respecto a esto, plantean la posibilidad de pensar el soporte y la técnica de acuarela que utilizaba Xul en relación al papel de los antiguos códices; pensemos que ellos se constituían como códices adivinatorios y encerraban simbolismos ocultos, en correspondencia con la búsqueda mística y esotérica de Xul. ARMANDO- FANTONI (1995) *Recorridos Americanos: Algunos temas en Xul Solar*. En: *Las Artes entre lo público y lo privado*. VI

(escenarios, interiores de templos), primeras preocupaciones sobre la lengua, bocetos para la creación de utensilios con diferentes usos. En el período que comprende 1920-1922, Xul comienza a incorporar palabras a sus pinturas; en algunos casos la escritura llega a competir con la imagen, lo cual le otorga también una densidad mayor en tanto que el espectador-lector debe trabajar con dos discursos diferentes y complementarios.

Durante el transcurso de este periodo y hacia el final, Xul produce cuadros en los que las figuras están señaladas por esquemas muy primitivos, casi ideogramas, frecuentemente mezclados con letras, señales y emblemas concretos, especialmente banderas, y con antiguos símbolos religiosos o míticos como serpientes, dragones, etc. (Pellegrini; 1990; 37).

Una segunda etapa de su producción pictórica según Pellegrini, se extendería desde 1930 a 1960. Los elementos esotéricos van ganando terreno- Xul ya está escribiendo para este entonces y desde 1924 sus *San Signos...* pero, al parecer, Pellegrini no lo sabía; es una etapa, según el crítico, menos colorística, tal como se evidencia en algunas de sus grafías y en “Desarrollo del Yi Ching”; su temática fundamental serán las construcciones de mundos imaginarios²⁴. En 1940 Xul se encontraba trabajando en el panajedrez, la panlengua, e indagando en la música. Hacia el '50 comienza con sus zodiacos.

Respecto a la técnica de acuarela utilizada por Xul para sus pinturas, destacamos que permite la creación de atmósferas²⁵ a partir de veladuras y mezclas de color no ligadas al interés por lograr un color total y puro -que sí puede lograrse utilizando la técnica del óleo-. Cabe la posibilidad de pensar una coherencia-correspondencia entre esa forma velada (como técnica) y el contenido (simbólico) de sus acuarelas: la yuxtaposición y la superposición de elementos o temas en la obra se corresponden con las posibilidades expresivas que aporta el material plástico, la

Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Pág. 297-310

²⁴ A la luz de las visiones expuestas en los *San Signos Xul Solar y el I Ching* las construcciones imaginarias de las que habla Pellegrini adquieren otros sentidos, porque podemos asociarlas a las descripciones de las visiones místicas de Xul donde los espacios se describen con gran detalle plástico.

²⁵ Atmósfera o perspectiva aérea se define en el *Léxico Técnico de las Artes Plásticas* como: “*La atmósfera progresivamente más profunda que se halla entre el espectador y un objeto alejado a través de la cual la luz debe viajar, modifica aparentemente los tonos y las relaciones tonales, disminuyendo los contrastes (...) La perspectiva aérea es por lo tanto, la sugerencia de profundidad que produce la distinta manera de trabajar el color, pues la atmósfera modifica el color, valor y saturación a medida que, por la distancia ella se torna más densa*” CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge. *Léxico Técnico de las Artes Visuales*. Ed. Eudeba, 58.

sutileza en el manejo de los colores y las veladuras se corresponde en su propuesta estética con la creación de estos espacios imaginarios.

Tercer período: 1960 hasta su muerte. Xul retoma en esta etapa algunos de sus temas primeros pero con un nuevo sentido “*este nuevo sentido está dado por el hecho de que los signos y formas constituyen un alfabeto que configura una verdadera escritura plástica*” (1990; 40), Pellegrini se refiere a las “Grafías Plastiútiles”.

Relacionado con la invención por parte de Xul de nuevos sistemas lingüísticos, es en su retiro al Tigre donde trabaja con las “*Grafías plastiútiles*” o “*Pensilformas*”, algo verdaderamente novedoso. Los escritos de las mismas, se encuentran a su vez “traducidas” por Xul a su propio idioma: el neocriollo. Las doce técnicas pictóricas sobre las cuales trabaja para la elaboración de las grafías corresponden a doce *nuevos alfabetos*, de los que llegó a concretar seis, como señala López Anaya:

El proyecto consistía en crear doce (número clave en su sistema) estilos de grafías. Solo concretó la mitad de ellos: “geométrico, con figuras geométricas planas; “silábico” con modificaciones del alfabeto romano y letras en bloques; “guardas” con motivos geométricos y elementos repetidos; “cursiva” con escrituras taquigráficas o jeroglíficas; “vegetales” con plantas; “antropomórficas y zoomórficas”, con formas humanas o animales.(2005:200)

Recordemos que en las autobiografías citadas al principio del capítulo, Xul decía: *Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional que produce en la escucha una audición musical.* Creemos en primer lugar que los *San Signos* abren una posibilidad de estudio sobre este sistema de grafías considerando, por ejemplo que en la visión número 5 (17 de febrero de 1935.) dice:

7.
(...) estas filigranas ke son grafías vuel’andan, senfilan en textos busquindo neosensos i variantes. kieru cálelas i no sabu: son mo disletras miu enlazaias cuasi las nosas, mas pli, pero las leeriolu.

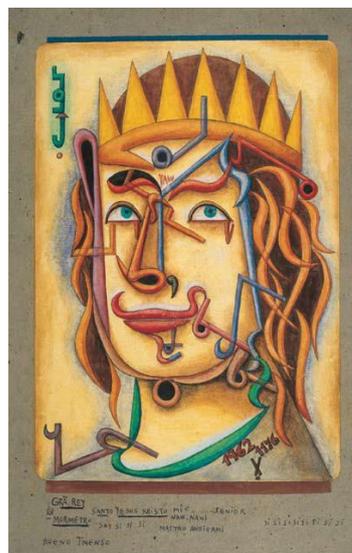
7.
(...) estas filigranas que veo son grafías que andan volando, se enfilan en textos que andan buscando nuevos sentidos y variantes. quiero entenderlas y no sé: son como letras distintas muy enlazadas casi como las nuestras, más complicadas pero las leería (2012; 5)

Creemos, a manera de hipótesis, que intención y utilidad de las “Graffias plastiútiles” o “Pensilformas” es unificar lenguajes: la música, la palabra y la imagen en un mismo texto, como señala Artundo:

(XUL) habla de utilidad en otro sentido: de alguna manera máximas, lo que las graffias transmitían era un mensaje destinado a afirmar sus propias creencias y a indicar los caminos para alcanzar un estado de paz interior, en armonía con uno mismo y en tal sentido era un “arte social”, como lo declara a comienzos de la década de 1960²⁶ (2006: 31).

La música se incorpora porque Xul consideraba que el sonido del universo, o la *música de las esferas*²⁷, era lo que debía plasmarse en la forma, estableciendo así una relación entre la vibración del sonido, el color y la forma material.

Xul Solar Gran Rey Santo Jesus Kristo,
1962
Témpera sobre papel montada
sobre cartón
49 x 33 cm
Colección particular
*Gran Rey Santo Jesus Kristo. Senior
mio. Le mor metro. Ansiemi
Mastro. Bueno Inmenso. Say:
naw si si si si si. Río Luján. 1962-
1176* [Gran Rey Santo Jesucristo.
Mi Señor. La medida moral.
Maestro de mi ansia. Bueno
inmenso. Dice: ahora sí sí sí sí
sí. Río Luján. 1962-1176]



²⁶ “Su mayor aporte para un arte social esta en unos sistemas de graffias, escrituras y símbolos coordinados, de amplia utilidad plástica y práctica, que recién está difundiendo este año” (Xul Solar: Entrevistas, Artículos y textos inéditos, 2006; 57)

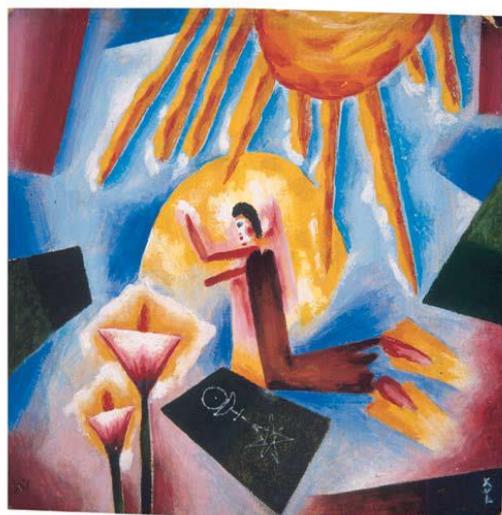
²⁷ Resulta interesante el desarrollo de Cintia Cristiá en *Sinfonías Astrales de un Wagnerismo Criollo* donde se explica el aspecto musical tomando algunas obras de Xul: “También elípticos son los Ritmos de 1919 que intentan, en un juego de luz y transparencias, dar una versión plástica de la música de las esferas pitagórica. El ritmo de los planetas es imaginado como órbitas luminosas que se conjugan en una danza eterna. Tanto el Vuelo (1919) de un personaje imaginario como el trayecto A los astros (1920) de una amazona y su corcel son acompañados por el tañido de cuerdas (un arpa y una lira respectivamente). Una bailarina oriental se mantiene en delicado equilibrio sobre la punta de un pie desde En Rítmico (1922). El tratamiento cromático –en una paleta similar a la de Ritmos con sus degradés y sus trazos desiguales, así como el encuadre asimétrico, acentúan la sensación de movimiento”. Extraído de Revista Ramona, Investigaciones Xularianas. http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH7b5b/f608e437.dir/r28_09nota.pdf

Xul Solar Gran Rey Wen. 1961
 Témpera sobre papel montada
 sobre cartón 22 x 16,7 cm;
 montaje 28,3 x 20 cm
 Fundación Pan Klub
Gran Rey Wen. Mor Model,
Patre Puebli, Ley.
 [Gran Rey Wen. Modelo Moral,
 180
 Padre del Pueblo, Ley]



Dentro de las grafías antropomórficas encontramos las zodiacalizaciones de la voluntad, que corresponden a los retratos con base zodiacal de personajes como Moisés, Jesucristo, la Virgen María, San Pablo, San Ignacio de Loyola, el rey Wen, Lao Tse, Swami Ramakrishna, Crowley, R. Steiner y su esposa Lita. En la segunda parte del trabajo veremos de qué manera, según nuestra lectura, encontramos las grafías de Xul en nuestro *Adán Buenosayres*.

3.1 Formulas mágicas para el viaje a la lejanía... el neocriollo y los *San Signos*.



Xul Solar, Rezue 1929
 Témpera sobre papel, 22,4 x 22 cm FPK

Hemos considerado hasta el momento los diversos ámbitos y lenguajes por los cuales Xul transitó, ellos dan cuenta de diversas “formulas mágicas”, es decir, múltiples incorporaciones simbólicas de tradiciones diversas para conformar su propia estética y visión de mundo. Queremos ahondar en este apartado sobre las concepciones de Xul respecto a su nueva lengua, de la cual asevera Artundo: “*la primera formulación del neocriollo coincide con un proyecto más amplio pensado en pos de la unificación de América Latina*” (2006: 25). En este sentido, el interés por crear esa lengua nueva se relaciona con la gestación de esta otra lengua para el advenimiento de un “nuevo hombre”: un neocriollo para el Neocriollo, que analizaremos específicamente en el *Adán Buenosayres*.

Es interesante notar que en las producciones de Xul, si bien hay referencias a novedades anatómicas²⁸ no hay, en el momento en que se escribe el *Adán* (1930-1948), una propuesta específica de un “hombre nuevo” a nivel “creación física de un nuevo ser humano”; sin embargo en el *Adán Buenosayres*, el neocriollo no corresponde a una lengua, como en el planteo de Xul, sino justamente a la conformación física de un nuevo hombre con características anatómicas específicas, con una lengua (“*tristemente lógica*” dirán sus compañeros de gesta), con una danza propia y con un mensaje para las generaciones futuras.

Podemos inferir entonces, que el N-neocriollo sería un proyecto integral de Xul basado en la creación de una nueva lengua y posteriormente, de un nuevo hombre. Dice Artundo:

(...) los neocriollos serían aquellos capaces de superar el dominio europeo sobre América; capaces así mismo de retomar aquello proveniente de antiguas civilizaciones americanas –“no muertas sino muy vivas en otras ropas” - sumando la experiencia del artista contemporáneo y el acercamiento a culturas “heterogéneas”.(2006; 16).

Así, el N-neocriollo puede pensarse como unidad que congrega vanguardia, lengua y hombre nuevo. Veremos en el transcurso del trabajo cómo estos tres

²⁸ Xul en “Propuestas para más vida futura, algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos” propone: “*Útiles apéndices inertes, unidos al cuerpo como propios de él, por ejemplo, fuertes resortes de acero en espiras, bajo la planta del pie, como trampolines cubiertos de peluda piel y callo o pezuña debajo, para un paso y salto más elástico, largo rápido. Con el tiempo, muy futuro, podrían ser estos de cartílago y músculo, ya definitivo*” (*Entrevistas, artículos y textos inéditos*, 2006:148)

aspectos se emparentan con el *Adán Buenosayres* y las propuestas del Astrólogo dentro de la novela.

Para Xul, América constituye el espacio vivo donde ha de residir el nuevo espíritu del hombre, un lugar lleno de posibilidades; en su concepción, el mundo precolombino, con sus ritos y costumbres estaba todavía vivo. Sus pinturas precolombinas no solo tienen un interés arqueológico, sino que manifiestan el camino de esta búsqueda por el hombre nuevo, y su ubicación espiritual y espacial.

En una carta a Petorutti de 1923 dice Xul:

Al mundo cansado, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta, nuestra misión de raza que se alza. Cada patria no debe ser algo cerrado, xenófobo, mezquino, sino solo como un departamento especializado de la HUMANIDAD, en que espíritus afines cooperen en construir la futura tierra tan lejana, en que cada hombre – ya superhombre- SERÁ COMPLETO. Pues somos una raza esteta, con el arte –su madre, LA POESÍA- empezaremos a decir lo nuevo nuestro (Visiones y revelaciones, 2006: 26).

Por un lado se vislumbra en este fragmento la búsqueda de la novedad, en correspondencia con la “nueva sensibilidad” que manifiesta la generación martinfierrista; por otro lado la intención de unión latinoamericana a partir del arte, de LA POESÍA. A una *nueva raza*, como la llama Xul, le corresponde también una nueva lengua. Dice Artundo: “*Fue ese proyecto latinoamericano, el que una vez reinstalado en Argentina le aseguró su ingreso a la vanguardia nucleada en torno al periódico Martín Fierro*” (2006: 26). A comienzos de los años 30, Xul decide publicar algunas de sus visiones y, como señala Artundo, lo hizo gracias a la intervención de Jorge Luis Borges. Estas visiones llevan por título: “Poema” en Revista *Imán* (1931), “Apuntes en neocriollo” (Revista *Azul*, 1931) y “Visión sobre el trigrama” (Revista *Destiempo*, 1936).

Durante su estadía en Europa, Xul conoce a Aleister Crowley (1875- 1947)²⁹. En 1924 es el mago-ocultista inglés quien lo inicia en el estudio del *I Ching o Libro de las mutaciones*. Xul comenzará desde entonces a escribir las visiones que le ocurren meditando sobre los hexagramas del *I Ching* en su nueva lengua: el neocriollo. “*En el Neocriollo se cruzan varias vertientes. Se trata sin duda de una*

²⁹ Aleister Crowley escribió, entre otros, *El Libro de la Ley* que corresponde al libro sagrado de Thelema. Participó en la organización esotérica Hermetic Order of the Golden Dawn, fue cofundador de la Astrum Argentum y líder de la Ordo Templi Orientis (O.T.O.)

lengua artificial, que parte de lenguajes existentes o naturales” (Schwartz, 2006: 42).

La panlengua y el neocriollo son dos construcciones lingüísticas diferentes sobre las que trabajó Xul. La panlengua es, a diferencia del neocriollo, una lengua artificial *a priori*, porque no tiene fundamento en una lengua preexistente. Dice Artundo:

La panlengua sobre la que Xul trabajó de manera intensiva durante más de veinte años y que, en contra de sus mismas expresiones públicas, estaba destinada a la comunicación entre los hablantes de los tres bloques (políticos) en que había quedado dividido el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, Pan- América, Pan- Europa, Pan- Asia- era en realidad una lengua que pretendía ser perfecta y universal, pero que seguramente también aspiraba a convertirse en mágica (2006: 29)

Explica Jorge Schwartz algunas de las características de la panlengua:

No existe una formulación sistemática de la Panlengua de Xul, y el carácter innovador de su autor difícilmente le impondría una forma definitiva a ese lenguaje. De cualquier manera, hay sí, algunos elementos que se pueden destacar. Con los reformadores del lenguaje tratados anteriormente tiene en común la aproximación fonética, a través del uso de formas contraídas (“interpon-entre”), o la eliminación de ciertas consonantes finales, frecuentemente ausentes en el lenguaje oral (disimilitudiciada). También el uso de formas fonéticas como “qe”, o la “i” (en vez de la Y griega) (...) La aglutinación como solución para disminuir la redundancia y buscar la síntesis, fue una de las propuestas de la panlengua (2002: 77).

La astrología atraviesa las creaciones de Xul Solar; por tratarse del estudio de la posición y del movimiento de los astros, se basa en el conocimiento de la ubicación de los mismos en el universo así como también a sus características como signo zodiacal. Los “retratos zodiacalizados” o “zodiacalizaciones de la voluntad” que, como ya vimos, son otras formas de “Grafías Plastiútiles” sobre los que trabaja Xul, corresponden a la afirmación de que en los rasgos faciales pueden encontrarse plasmados determinadas características del signo zodiacal de la persona retratada. Estos retratos recuerdan en parte al trabajo de resignificación que realiza Arcimboldo en el siglo XVI, pero de una manera particular porque Xul incluye la carta astral de cada uno de estos personajes. Cabe notar que el discurso astrológico, si lo consideramos desde una concepción elitista de la cultura, ha sido (y es) considerada marginal comparado con el auge del positivismo a principios del siglo XX.

3.2 neocriollo

Como explica Jorge Schwartz, Xul es el único vanguardista latinoamericano que, al buscar una nueva lengua para un nuevo hombre, no remite al francés como lengua extranjera sino que toma el portugués de Brasil, por lo tanto recorre un camino diferente que marcará su producción literaria. Los primeros textos en los que Xul practica el germen del neocriollo surgen de correspondencias domésticas con sus dos “viejas” (la madre Agustina y la tía Clorinda Solari)³⁰.

Xul no pretende negar su lengua materna, el español, sino que intenta corregirla, “mejorarla”. Como queda explicado en “Conferencia sobre lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación” (28 de Agosto de 1962) dice Xul:

Alguna vez ha de llegar la hora de criticar en buena fe, y de corregir los defectos y fallas de nuestro idioma, ya que nuestros puristas no lo hacen, y de no dejar más que todo ello se acumule sin fin. También podría proveerse para nuestra Pan América – y el resto del planeta - que el español, el portugués y el inglés, con su gran mayoría de voces en común entre ellos, puedan aproximarse más y hasta fundirse en una sola lengua vulgar (...) (2006:198).

La idea de mejorar, o perfeccionar es una constante en su obra. Convocamos aquí a Marechal, quien respecto al afán de Xul por las modificaciones dice en el artículo ya citado “El pan juego de Xul Solar un acto de Amor”:

En el caso de Xul aún se ignora que su signo (o sansigno, como decía él en su idioma neocriollo) fue el de una demiurgia constante o el de un "Fuego creador" que lo encendía sin tregua y a cuyo mantenimiento consagró todos los combustibles de su alma. Lanzar al mundo criaturas nuevas, ya se tratase de un idioma o un juego, era un "acto de amor" que realizaba él para los hombres, a fin de que se comunicaran en la universalidad de un lenguaje o en el field recreativo de un tablero de ajedrez. En tal sentido, Xul Solar tuvo el impulso caritativo de aquel "buen ladrón" que fue Prometeo. (1967: 1)

Xul retoma la tradición pitagórica, que introdujo la noción de mundo sagrado regido por relaciones numéricas y por la música de las esferas³¹; a ello Xul suma la

³⁰ *Xul Solar Visiones y Revelaciones*, (2005) Fundación Eduardo Constantini, La Stampa Editorial, Buenos Aires, Junio

³¹ Pitágoras (580 a. C.- 495 a. C.) filósofo y matemático griego.

interpretación de Goethe de los colores³², y las “Formas de pensamiento” de Besant³³. En palabras de Schwartz:

Sus pinturas, sus escrituras, las grafías y neo plastias, las arquitecturas, el I Ching, el tarot, los pan trees de origen cabalístico, las centenares de cartas astrales, el sistema duodecimal y los doce signos del zodiaco, todo conduce a un proyecto cósmico unificador, coherente con un rumbo místico y fundamentalmente cristiano; paradójicamente opuesto – por lo moderno que Xul pueda parecer - a dos de los mayores mitos introducidos por la modernidad: la idea de lo nuevo y una visión fragmentada del mundo (2006: 43)



Xul Solar, Desarrollo del Yi Ching,
1953
Témpera sobre papel
35 x 50 cm
Museo Xul Solar

En lo que refiere a los *San Signos*, reproducimos a continuación el pedido de Crowley a Xul:

Reescribir el I Ching describiendo cada hexagrama por medio de una visión pura. Hacer 64 bocetos simbólicos de prosa breve o descripciones poéticas pero con la más cuidadosa atención a un método uniforme de presentación. No dejar que nada me pare. Podría ser útil invocar a las dos fuerzas de cada hexagrama para empezar la

³² Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832) poeta, dramaturgo, novelista y científico alemán.

³³ Annie Wood Besant (1847- 1933) presidenta de la Sociedad Teosófica desde 1903 hasta 1933.

*visión. En caso de que la visión falle con cualquiera de los hexagramas, pasar al siguiente en la próxima fecha y vencer los obstáculos en después de completar la serie.*³⁴

En sus inicios, el *I Ching* estaba compuesto por símbolos donde se combinaban líneas cortadas o rectas de milenrama, los hexagramas. El *I Ching o libro de las mutaciones* puede ser considerado un oráculo muy íntimo entre quien pregunta y el libro, que responde. En la tradición china, la escritura es fundamental y esta íntimamente ligada a una experiencia estética; la letra, como símbolo, tiene en parte existencia autónoma; como señala Barthes: “*En China, la escritura fue primero religiosa, ritual, formaba parte de esa lengua de interlocución divina que se encuentra bajo otra forma en la experiencia de Ignacio de Loyola*” (1998:19). La forma metafórica en la que se expresa el signo, es decir la “explicación” de cada hexagrama del *I Ching*, fue muy posterior a esta antigua costumbre donde cada signo podía tener múltiples interpretaciones. El *I Ching*, está compuesto por 64 hexagramas; estos corresponden a los 64 estados del alma humana. Se nos dice del *I Ching*:

Capítulo 1: Los santos sabios de tiempos antiguos hicieron el Libro de las Mutaciones de este modo: para ayudar de manera misteriosa a las luminosas divinidades, inventaron el oráculo de los tallos de milenrama. Adjudicaron al cielo el número tres y a la tierra el número dos y calcularon la conformidad de los números siguientes. Contemplaron las modificaciones de lo oscuro y lo luminoso y establecieron la conformidad de los signos. Engendraron movimientos en lo firme y lo blando e hicieron que de esta suerte se originaran las líneas individuales. Obrando en si mismos la concordancia con el Tao y su virtud y de acuerdo con ello establecieron el orden de lo recto. Al penetrar con el pensamiento el orden del mundo externo hasta el fin, y la ley de su propia interioridad hasta el núcleo más profundo, arribaron a la comprensión del destino (2009: 350).

La tarea de Xul es traducir su propia experiencia interior a la palabra escrita, una palabra que a su vez es palabra propia, de su invención, considerando que las visiones se encuentran escritas en neocriollo. Xul necesita crear una nueva lengua para decir su experiencia, es por esto que inventa un neocriollo para decir sus visiones.

La técnica que utiliza Xul para el acceso a la visión es la clarividencia (Artundo; 2012: 33). Esta práctica se basaría en una determinada capacidad de percepción extrasensorial. En el caso de Xul, a partir de una imagen (el hexagrama

³⁴ Daniel E. Nelson. *Visiones y revelaciones* 2005:49.

del *I Ching*) se accede a la visión del signo; la práctica del yoga también se menciona como acceso a la visión. A partir de esta experiencia es cuando comienza la descripción de los espacios por donde su “cuerpo astral” viaja/ transita.

Tomamos como ejemplo de lo anterior la traducción de Daniel Nelson sobre la visión número 51 que corresponde al 27 de agosto de 1935, “± 19h. (fluidamente, después de muchas tentativas 1 hora con sueños diferentes)”. En el comienzo de la visión describe el narrador de qué manera comienza su viaje espiritual a partir de la visión del hexagrama, que se se transforma en su “*goetapiz*” o “alfombra mágica”:

I.

en mi silla imaginu ken alma con dremano en cornidedos ke agan 3 dedos con el bridardo, mui curto aun, ke me salge da palma, me giritrazu periancho un briçesto en espiras fue í púrpura dextrorsi, déqindo furo upa, i en loh seis cardí puntosconquigramas. luego me upazafu, párido sobrel seislíneo mo goetapiz ke yu 'sombrea grisblú; con mercúr 'signo na zurda ke yu 'sombrea verde; con bridardo triangul' ponti, aora gran, na diestra, i otro curtiancho rogo, upa desde mi chola, sígindo el cuerpiedro: me safu a noche parda luzpulvida de jalde. (2012; 51.)

I.

en mi silla imagino en mi alma que con la mano derecha con dedos como cuernos que forman 3 dedos con el dardo espiritual, muy corto aún, que me sale de la palma, me trazo en giros un cesto espiritual muy ancho alrededor de mí en espiras de color púrpura fuego que van de izquierda a derecha, dejando un agujero arriba, y en los seis puntos cardinales trazo unos pentagramas. un poco después me zafo hacia arriba, parado sobre el hexagrama como en una alfombra mágica que proyecta abajo una sombra azul grisácea; con el signo de mercurio a la izquierda que proyecta abajo una sombra verde; con el dardo espiritual con su punta triangular; ahora grande en la derecha y otro corto, largo y rojo que sube desde mi cabeza, siguiéndolo poliedro de mi cuerpo; me zafo a la noche parda espolvoreada de color jade.

Cabe resaltar que en todas las visiones el narrador deja constancia de los regresos a su cuerpo físico: “*y tornu a noso mun 'lugar*” (“y vuelvo a nuestro lugar mundano”) (43, 7 julio 1926. 5: 30 h.), “*tornu a b. aires*” (“vuelvo a buenos aires”) (45, quizás 9 de julio de 1926. 13h.), “*i estoi reaki, tristo*” (“y esto aquí, otra vez, triste.”)(20, 19 de octubre de 1925. 11 h.), “*y caiu aki*” (“y caigo aquí”) (25, 10 de diciembre de 1925. 11: 40 h.) “*i estou re na puerta del seislineo, i aki*” (“y estoy otra vez en la puerta del hexagrama, y aquí”) (12, 6 de octubre de 1925. 11: 30 h.).

Todas las visiones que componen *Los San Signos Xul Solar y el I Ching*, se encuentran fechadas y se informa sobre la hora en que fueron realizadas. Están divididas por lo que podríamos llamar *momentos* de la visión, por lo general, en el primer momento se expone acceso a la visión a partir del hexagrama o *seislineo*, como lo llama Xul. La primera visión data de 1º de enero de 1924. Corresponde al

número 61 en la notación de Xul. Debemos mencionar que la notación de Xul respecto al número de la visión no se corresponde con los números del hexagrama que figuran en el *I Ching*, Xul tampoco incluye los nombres de los hexagramas.

En la visión número 3 del 21 de mayo de 1924, que transcribimos completa en neocriollo para ejemplificar los momentos que referimos anteriormente, se explica, en parte, la elección de su nombre y un símbolo que se reitera en su estética:

I.
*un inmenso jal sol de oro, casi toque la terra,
 derrame su lux hen gran chorros en pepitas likías
 de oro likio sobre un suelo clar liso raurue, hi yo
 bri sueltio rauruelu pacá pallá, riégian ese suelo
 con mi sangén gor'gotas suscituas una vergeta
 plantío de hial'palo verde.*

2.
*vocu (por lei hui guro) lu mejor ke sabu (hi tao i
 mi), pr'untu kés esta vision, entón gui'l proxí,
 zerki, rente sol yo salgue una c'len lengua roxa me
 colle me alze, i el rensol me trague en su fuego
 !waiij , hi dentro toa la masa sol me rrulle, me
 mexe, me traapase 'mo cun peine de 'gujas, me
 keme hi amase hi remoldea, sin ningun duele nu
 pena ji senti- estóu 'mo wawa nel madriseno. no
 veu nada umán', mah ne plí'masa me mamikere,
 membeb'sua fuevita.*

3.
*pr'untu por mi nombre solar kes el suyo, pues kél
 co es mi pai hi mi mãi. pos de tanta dige algo `mo
 pbRRRAAL* (1) pr'untu mi norma i pondre:
 "sabas cual".
 pr'untu mi conducta: "tearé hombre"* (2) i du
 futuro dige: "selvas de gran árboles, y so cad'uno
 encuerpies, gran casa c'lorcar de plur'piso, hi
 calmo calor, mui."*

4.
*le pidu ke mándeme, ordeéneme, hi la lénguota
 roxa me baxe me dex'en mi cuarto, y sentu el sol
 mismo fèitose chíkito per'en mi cuore ke menvibre
 de miu beati hi san gai tornu ha mi.*

1* en panlengua Pral = soleao

2* (res vero 20 ãno pos (mi sol en ↑) soy mas ↑
 keotri)
 (2012; 21)

I.
 un inmenso sol jade de oro, casi tocando la tierra,
 derrama su luz en grandes chorros de pepitas
 líquidas de oro líquido sobre un suelo claro y liso
 que se acerca rápidamente, y yo espiritualmente
 libre vuelo rápidamente para acá y para allá,
 regando ese suelo con gotas gordas de mi sangre
 que suscitan un campo plantado de palo verde
 cristalino.

2.
 invoco por ley y por gurú lo mejor que sé, y por el
 sendero del tao y por mí, pregunto que es la
 visión; entonces guiado por el próximo, cercano
 inmediato sol sale abajo una lengua caliente y
 roja que me coge, me alza, y el sol inmediato me
 traga en su fuego ¡ayyy!, y dentro toda la masa
 solar me arrulla, me mece, me traspasa como con
 peines de agujas, me quema y amasa y remoldea;
 sin ningún dolor ni pena y allí me siento como si
 estuviera como una guagua en el seno de su
 madre. no veo nada humano, pero esta masa
 compleja me quiere como una mami, me embebe
 en su vida fogosa.

3.
 pregunto por mi nombre solar , que es el suyo,
 dado que él es mi papá y mi mamá a la vez.
 después de tanta cosa dice algo como
 pbRRRAAL*(1) pregunto por mi norma y
 responde: "sabes cual".

pregunto por mi conducta: "te haré hombre"* (2)
 y del futuro dice "selvas de grandes árboles, e
 incorporada debajo de cada uno, una casa grande
 de color claro de múltiples pisos, y calor calmo,
 mucho calor".

4.
 le pido que me mande, que me ordene, y la
 lengua muy grande y roja me baja, y me deja en
 mi cuarto, y siento el sol mismo hecho chiquito
 constantemente en mi corazón, lo cual me hace
 vibrar de mucha gratitud y sagradamente feliz
 vuelvo en mí.

1* en panlengua Pral = soleado

2* (hecho verdadero 20 años después (mi sol en
 ↑) soy más espiritual que otros)

En la visión número 14 del 9 de octubre de 1925, 11: 30 hs, se encuentra con un “gran ser”³⁵, como él lo llama, que completa la narración anterior sobre el origen de su nombre³⁶:

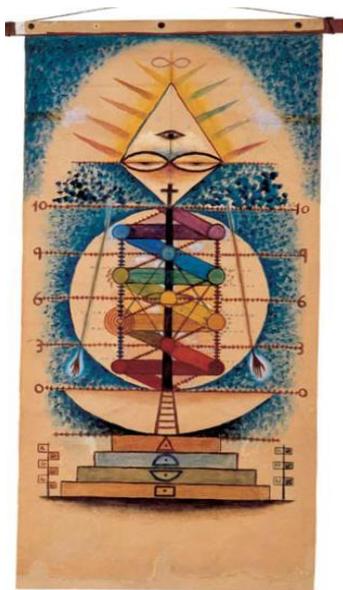
4.
(...) “sou lu mas negro keas veido, i sou too luz, i mi nombres lux, es dize xul al revéz” entòn le digu: “?sou tú o eres yo? si mi nomb´es el tuyo” él dige “eres too, sou too, cadauno es too” me arroibu en él, me le unu, mas luego me coxibu, i pr´untu porke sou tan fiaco, tan tolo, tan meskino, porké olvidu nel mundo, i me ´pondre: “te grafaré mi nomnre nel pecho, ke te kemilembre” (2012; 14)

4.
(...) “soy lo más negro que has visto, y soy todo luz, y mi nombre es lux, es decir xul al revés.” entonces le digo “¿soy tú o eres yo? si mi nombre es el tuyo”. él dice “eres todo, soy todo, cada uno es todo”. me extasío en el me le uno, mas luego me cohíbo y pregunto ¿por qué soy tan perezoso, tan atolondrado, tan mezquino, por que me olvido del mundo? y me responde: “te escribiré mi nombre en el pecho, para que te haga recordar la quemadura”

En la literatura China, señala Wilhelm, se indican cuatro santos como autores del Libro de las Mutaciones: Fu Hi, el Rey Wen, el duque de Chou y Kung Tse (Confucio). En “Desarrollo del Yi Ching” (Témpera sobre papel 35 x 50 cm FPK Museo Xul Solar, 1953) además de los personajes mencionados aparece “NAW XUL”, es decir nuestro pintor-escribidor. ¿Por qué Xul Solar junto a Fu Hi, Nuwa, Confucio, rey Wen su hijo Chou y la imagen femenina que lleva el trigramo “lo receptivo” sobre su cabeza? Xul se representa desnudo, con un árbol de la vida cabalístico en la mano derecha, un rosario en la mano izquierda y sobre su cabeza otro pan tree, o árbol de la vida, y sobre éste un triángulo.

³⁵ Cuando habla un “divo”, “anjo” o “gran ser” la marca gráfica que utiliza para distinguir el mensaje es el subrayado.

³⁶ Dice Pettoruti en su autobiografía: *Un pintor ante el espejo* (Capítulo XI: 1916. *Primera Exposición individual*): “Mientras yo examinaba sus trabajos, mi nuevo amigo me dijo que mi nombre era un lindo nombre de pintor, y que el suyo no le placía. Le sugerí cambiarlo y nos enfrascamos en el estudio de un nombre agradable y sonoro que tuviese relación con el propio. Luego de hacer mil combinaciones llegamos al nombre con el cual hoy se lo conoce: Xul Solar” (1968: 102) Debería estudiarse el desarrollo del nombre de Xul para confrontar las fuentes a partir de sus firmas en los primeros trabajos de su etapa europea.



Pan Altar Mundi, 1954
 Acuarela sobre madera
 cerrado: 64,8 x 22,8 x 5 cm
 abierto: 64,8 x 46,5 x 5 cm
 Museo Xul Solar

El árbol de la vida cabalístico que Xul lleva en su mano derecha -asociada al hemisferio izquierdo, la razón y cálculo³⁷- y sobre su cabeza originalmente se compone de diez sefirot, “*se trata de un diagrama simbólico que describe las fuerzas que operan en el universo*” describe Alan Richardson (1990:23). Del mismo modo que la astrología clasifica el carácter humano en doce tipos distintos, el Árbol de la Vida presenta diez categorías esenciales en las que pueden dividirse las cualidades de la vida. Estudiando cada esfera o Sefira en forma separada, o en relación con las demás, podemos conocer el mecanismo de la vida en cada plano según esta corriente de pensamiento. Xul incorpora dos sefirot más, en correspondencia con el número doce como base de su sistema. Dice en “Explica”, publicación de 1953 que corresponde al catálogo de su exposición en Sala V. Ven Riel:

El Adjunto diagrama duodecimal astrológico, detalle del pan árbol ke es neo mejoraría el árbol de la vida cabalístico y ke kiere contener todas las cosas en el orden cósmico, upa crece por números, ke coecan, en los círculos, a planetas en las plen líneas, al zodiaco y al dia del reloj por bihoras desde media noche, con el signo de canker como base, o doze. (2006: 158)

En la mano derecha lleva “Naw Xul” un rosario, este elemento es utilizado en diferentes credos como el hinduismo, el budismo, el catolicismo y el islamismo. Un rosario corresponde a una cadena cuyas cuentas sirven como recordatorio o ayuda

³⁷ MERCADO, Javier 2011: 122.

para la oración y meditación, el rosario del personaje posee veintiocho cuentas, este número es uno de los números perfectos, es decir iguales a la suma de todos sus divisores enteros ($1+2+4+7+14=28$) además es el número lunar por antonomasia (podemos asociarlo a las dos figuras femeninas de “Desarrollo del Yi Ching”). El rosario lo lleva Xul en la mano izquierda, mano relacionada con el orden de lo creativo (hemisferio derecho). Otra particularidad de la representación en “Naw Xul” es la desnudez del cuerpo, mientras que todos los demás personajes están vestidos, llevan armas, libros, elementos geométricos, él lleva símbolos de su iniciación. Encontramos nuevamente el halo de iluminación en forma de triángulo que también posee la figura femenina.

Nos preguntamos, ¿Está Xul incluyéndose entre esos iniciados? ¿Está ubicándose en un lugar de legitimidad para releer/ reescribir el I Ching? ¿Por qué elige este libro milenario que no pertenece directamente a lo que llamamos “tradición occidental”? Creemos que, evidentemente, Xul nos invita por un lado a leer su iniciación como un lugar híbrido y además, también amplía las posibles lecturas del *I Ching* porque hace de este libro oracular un “libro universal”, es decir introduce en el I Ching otras tradiciones, lo reescribe desde un paradigma distinto, lo amplía y por lo tanto lo “mejora”. Xul se introduce en este desarrollo del I Ching, como lector/participante activo del libro.

Para su concepción no hay tensión o “traición” a la identidad nacional incorporando el *I Ching o libro de las Mutaciones* junto con la tradición de la cábala y la astrología porque retoma y reescribe para conformar ese *panbeldokie o total doctrina estética*³⁸ donde la obra se convierte en un texto con huellas a descifrar y lograr así esa utópica *unión espiritual de los pan- pueblos*, como la llamaría Xul.

Xul quería comunicar aquello que había encontrado después de casi cincuenta años de búsqueda y de trabajo continuo: si no había podido fundar una nueva religión, sí tenía un mensaje que quería transmitir a aquellos que quisieran oír. Este mensaje había sido extraído de distintas fuentes, convencido de que todas las religiones tienen validez por igual. De esta manera en su nuevo sistema podían convivir sin conflictos la antroposofía y el budismo, el catolicismo y la Ley de Thelma o, lo mágico y lo divino. Lo importante era reconocer lo que ellas decían y, para lograrlo, el hombre debía realizar un trabajo permanente en pos de esa nueva verdad. (Artundo, Visiones y revelaciones; 2005:32).

³⁸ “Explica” Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos (2006) Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, Buenos Aires, pág.158.

El recorrido anterior por la obra de Xul Solar, da cuenta de las diversas “fórmulas mágicas” propuestas por Xul para el “viaje a la lejanía”.

En el comienzo del capítulo, analizamos qué incidencia pública tuvo nuestro artista, y posteriormente intentamos dar cuenta de la coherencia que guía sus búsquedas estéticas y espirituales.

Creemos que los múltiples accesos a los mundos narrados en *San Signos* se emparentan con la incorporación de tradiciones de pensamiento distintas a Occidente, con la utópica unión espiritual de Latinoamérica a través de la creación de una nueva lengua y con su propuesta para un nuevo hombre futuro. Estos tres factores (incorporación de tradiciones, nueva lengua, nuevo hombre) conformarían el Xul- sistema porque se configuran como articulación que intenta incorporar múltiples lenguajes (las grafías plastiútiles, el neocriollo, la panlengua, y las sutilezas de los lenguajes pictóricos...) con el fin de lograr una unión mas amplia cuyo espacio de realización es Latinoamérica. El aspecto visible de su obra - a pesar de las relativamente pocas entrevistas y artículos que publicó- se relaciona íntimamente con *lo profundo* de su producción, porque los dos espacios dan cuenta de una trayectoria que es necesario rastrear para conocer la totalidad de sus búsquedas estéticas.

CAPÍTULO 2

VANGUARDIAS

1. Vanguardia Latinoamericana: la experiencia argentina.

Siguiendo a Bajtin, consideramos que:

Cada época tiene su propio círculo de intereses cognoscitivos. El objeto entra en el horizonte de conocimiento y concentra sobre sí la energía social de este sólo en la medida en que lo dictan las necesidades actuales de la época dada y el grupo social dado. La elección del objeto de conocimiento es determinada por la evaluación social del mismo modo que la elección del tema por el poeta. (1928: 17)

Nos interesa reconocer el *círculo de intereses cognoscitivos* del que habla Bajtin, es por esto que, sin intención de simplificar las búsquedas de todos los movimientos vanguardistas del siglo XX, centraremos el desarrollo de este capítulo, en algunas cuestiones que preocupan a los movimientos de vanguardia latinoamericanos:

- Existe una marcada intención de **diferenciación con una tradición anterior**, que no correspondería a una ruptura total pero sí a un afán de cambio, un cambio ligado a la construcción de nuevos valores.
- Relacionado con lo anterior, hay en los grupos vanguardistas una **voluntad por definir “lo nacional”**; la indagación y experimentación sobre la lengua será una de las maneras para arribar a esta construcción.

1.1

Para hacer una caracterización de la Vanguardia Latinoamericana recurrimos a la compilación de textos programáticos y críticos por parte de J. Schwartz y su introducción crítica, principalmente por dos motivos: nos permite tener un panorama global acerca de las particularidades de este fenómeno en Latinoamérica, y por otro lado -como ya vimos - Schwartz es un estudioso de la obra de Xul Solar.

El recorte en el enfoque de Schwartz incluye los movimientos de vanguardia brasileros. En este punto hay un interés particular del crítico que nos sirve para abordar un aspecto fundamental para nuestro análisis, esto es **el lenguaje** y sus modificaciones, las innovaciones y los cambios propuestos para la lengua por los distintos grupos de vanguardia. Schwartz incorpora a Xul Solar como representante de esa *unión ideal utópica* que se produciría en el neocriollo y la

panlengua por la asociación que proponían estas nuevas lenguas del español y el portugués.

Retomando el círculo de intereses cognoscitivos que preocupan a la vanguardia, según la cronología de Schwartz, una fecha clave para el inicio de las vanguardias latinoamericanas corresponde a la lectura del manifiesto *Non Serviam* en 1914 por parte del chileno Vicente Huidobro, que da inicio al *creacionismo*. En 1921, el ultraísmo³⁹ ingresa en nuestro país con Jorge Luis Borges, su plataforma de lanzamiento será la revista mural *Prisma*. Sin embargo, un año antes de la llegada de Borges a la Argentina, Bartolomé Galíndez publica el primer y único ejemplar de “Los Raros”⁴⁰. Es particular esta publicación porque, como explica Ehrlicher:



Si Galíndez, con Los Raros, intenta, sin éxito, integrarse, desde Argentina, en un movimiento hispánico 'ultra' que en ese momento aún no se ha definido claramente, Borges, por su parte, intenta trasplantar un movimiento 'ultra', más radicalizado y ya arraigado en España, a su país natal. (2012:15).

La historia literaria de nuestro país selecciona la llegada de Borges como un acontecimiento ruptor en las letras argentinas; sin embargo escritores poco reconocidos como Galíndez disponen y anticipan un espacio discursivo que da cuenta de preocupaciones vanguardistas previas a la llegada de Borges.

El comienzo del ocaso de los experimentos vanguardistas en Latinoamérica, especialmente en lo referido al carácter experimental, según la cronología de Schuartz, se ubica hacia fines de 1920 a causa de la creciente politización en la cultura (2002: 36). Se reintroduce la polémica en términos artísticos sobre la palabra “vanguardia” para aludir al “arte por el arte” o al “arte comprometido”.

³⁹ Como señala María Elena Legaz, la versión borgeana del ultraísmo español se centra principalmente en la reducción de la lírica al elemento considerado por Borges fundamental: la metáfora. “*en la estética martinfierrista se destacan el versolibrismo y la adhesión a la metáfora.*” (1999: 27) Se elimina del poema su carácter confesional, el didactismo y la “nebulosidad rebuscada”. El ultraísmo borgeano también propone la abolición de nexos, adjetivos “inútiles”, frases medianeras y ornamentos. Como señala Legaz, estos postulados estéticos respecto a la lírica, no son expuestos en el manifiesto. LEGAZ, Ma. Elena. (1999) *Escritoras en sala: Norah Lange (imagen y memoria)*. Córdoba: Ed. Alción

⁴⁰ Extraído de <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>

Debemos considerar en el análisis de las vanguardias latinoamericanas, que, como explican Altamirano y Sarlo⁴¹, “*la trama del campo intelectual presupone y anuncia su vanguardia*”, esto significa que la renovación en el ámbito artístico que proponen las revistas de vanguardia tanto en Argentina como en otros países latinoamericanos está íntimamente ligada a una ruptura con un canon preexistente que es cuestionado, pero a la vez sirve como base para comenzar con un nuevo plan programático. Altamirano y Sarlo explican que la revista *Nosotros* había hegemonizado el campo intelectual previo a la aparición de las revistas de vanguardia de 1920 (*Prisma, Proa, Inicial, Martín Fierro*). La unidad se rompe con estas nuevas publicaciones y esa multiplicidad de voces es una característica fundamental de las vanguardias artísticas. Podemos tomar este ejemplo argentino y ampliarlo al campo de la vanguardia latinoamericana porque nos sirve para reflexionar sobre las rupturas con determinadas áreas legitimadas para la distribución de la información y el conocimiento, y la importancia de las nuevas publicaciones que comienzan a circular en su interés por ampliar y diversificar los discursos sobre la cultura. Dice Schwartz:

Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el statu quo impuesto por las academias. Este es el caso de Klaxon, el San Paulo, de Proa (primera época) y Martín Fierro (segunda época) en Buenos Aires, Revista de avances en La Habana, y Válvula en Caracas, todas ellas representativas de una estética vanguardista más radical. (2002: 45)

Vemos cómo el afán de renovación de las letras y la cultura es un fenómeno que se da en toda Latinoamérica y se expande gracias a la publicación de revistas. Schwartz entiende que si bien todas las corrientes vanguardistas latinoamericanas estuvieron en contra del futurismo, a través de la crítica o el rechazo; toman de este movimiento la refutación de los valores del pasado y la apuesta por la renovación radical. “*El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro*” (2002: 48). En muchos casos el rechazo

⁴¹ En *Vanguardia y vida Literaria* explican: “*el campo intelectual genera su vanguardia y las formas de la ruptura entran en sistema con modalidades de la vida literaria preexistentes... la vanguardia propone no solo cambios estéticos: también un concepto radical de libertad, de desprecio a las instituciones sociales y artísticas, el rechazo de las formas aceptadas de la carrera literaria y la consagración*” (1997: 130)

violento que producen las obras de vanguardia se debe a la ofensa que siente el público frente a la obra, como señala Umberto Eco en *Historia de la Fealdad*:

Para Carl Gustav Jung (1932), lo feo de hoy es signo de grandes transformaciones futuras. Esto significa que lo que mañana será apreciado como gran arte podría parecer hoy desagradable y, que el gusto va por detrás de la aparición de lo nuevo. Esta idea es válida para cualquier época pero parece especialmente adecuada para caracterizar las obras realizadas por los movimientos de la llamada vanguardia "histórica" de los primeros decenios del siglo XX. (2007: 365)

Uno de los objetivos de la vanguardia será, por lo tanto, la creación de un nuevo hábito perceptivo.

Nelson Osorio, considera que el primer problema que se presenta en el momento de estudiar las vanguardias latinoamericanas corresponde a la identificación de éstas como un epifenómeno de las vanguardias europeas.

Por ser la literatura un fenómeno de la vida social (...) es legítimo el intento de tratar de examinar la relación que puede haber entre este aspecto del fenómeno de las vanguardias literarias – es decir su internacionalización y expansión mundial– con las nuevas condiciones económicas, sociales, políticas y culturales que entra a vivir la humanidad a comienzos del siglo XX, condiciones que de una manera u otra, en mayor o menor grado, afectan a todos los países, incluidos los de nuestro continente. (198:, 229).

Por lo tanto, para una caracterización de las vanguardias latinoamericanas debe tenerse en cuenta la nueva posición que ocupa el continente en su integración al sistema económico global que se reordena a partir de la Primera Guerra Mundial (1914)-1918). Dicho acontecimiento afecta directamente a todas las naciones; Osorio considera que hasta ese momento el equilibrio del mundo se cimentaba en el predominio de las potencias de Europa occidental y la hegemonía de los dueños de la producción. A partir de la Primera Guerra estos conceptos comienzan a ser cuestionados fuertemente: Estados Unidos inicia un papel decisivo en la nueva organización de la economía; en 1917 desde Rusia se propone una nueva organización política y social dispuesta a destruir la hegemonía de las clases dominantes abriendo así nuevas perspectivas con importantes repercusiones internacionales:

Por estas razones, en esos años no solo se vive un periodo de crisis económica internacional sino que los conflictos y luchas sociales que esta genera adquieren una dimensión política nueva y agresiva, y se empieza a vivir una etapa generalizada de

cuestionamiento de los sistemas económicos, políticos e ideológicos dominantes.
(1981: 230)

El caso de las vanguardias latinoamericanas también surge entonces como búsqueda renovadora, pero no como epifenómeno de los movimientos de Europa sino con un matiz personal:

El carácter internacional que tiene el vanguardismo de post guerra esta relacionado con la internacionalización de una crisis que condujo a la guerra, pero el mundo hispanoamericano vive de un modo específico esta situación. En nuestro continente, esta crisis pone de manifiesto una anquilosis de las estructuras de una sociedad oligárquica, las que entran en contradicción con las necesidades de expansión de las nuevas realidades y fuerzas sociales. (Osorio; 1981: 244)

2. Una cuestión de actitud



“Proa revista de vanguardia”
1925 Acuarela sobre papel
30,2 x 22,6 cm
Fundación Pan Klub

*Lo que es verdadero es que los del grupo Martín Fierro
estábamos unidos por una actitud
más vital más que por una actitud estética.*

*Un deseo de modificar las cosas
y entrar en la literatura argentina.*

*Como no nos dejaban entrar por la
puerta, entrar por la ventana o la claraboya.*

(Marechal, 1968: 345)

Como vimos en el apartado anterior, la publicación de revistas es la manera como en Latinoamérica se comienza a diversificar el campo cultural ya que en ellas se concentran las discusiones y los principales postulados estéticos del momento.

En Argentina, las principales revistas de vanguardia surgen en Buenos Aires a partir de 1920: *Los Raros*, *Proa*, *Inicial*, *Valoraciones*, *Los Pensadores*, *Martín*

Fierro, Campana de Palo, Claridad, La revista de América. Es en este momento, según Adolfo Prieto (1964), cuando la literatura se difunde, se discute, y se toma en cuenta:

Día tras día, la nueva literatura se define ante el público (...) En medio del centenario de jóvenes que empiezan a escribir por esos años (...) parecen sentir una conciencia unitaria de grupo, una necesidad de conocer y re- conocerse en el conjunto” (1964: 9)

Cesar Fernández Moreno (1967) considera que:

La generación (literaria) podría definirse como el conjunto de los hombres de una sociedad que han nacido en determinado periodo y que, sobre una base común, encarnan y resuelvan con una actitud común todos los problemas de su época.” (1967: 31).

Según Ortega y Gasset (1923) una generación “*es como un cuerpo social íntegro*” una “*variedad humana*”, sus miembros “*vienen dotados de ciertos caracteres típicos que los hacen diferentes de la generación que los antecede*”. Considera que “*si cada generación consiste en una peculiar sensibilidad (...) quiere decirse que cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión*” (1923: 27). Es importante en este punto del desarrollo la mención de este pensador por su influencia en la llamada “generación martinfierrista”, a través de sus postulados sobre el concepto de generación y su relación con la “nueva sensibilidad”, como analizaremos posteriormente⁴². La categoría de “generación” – muy usada en los estudios literarios - es al menos discutible porque simplifica la complejidad acerca de la procedencia social, cultural, política, etc. de una generación biológica.

Tomaremos algunos rasgos de las discusiones entre los grupos de Boedo y Florida porque nos interesa destacar determinados espacios donde el acontecimiento estético se transforma en el centro de la disputa. Los postulados que los grupos presentan ante el público lector nos servirán para intentar definir la *nueva sensibilidad* por la cual se sienten atravesados como “generación” los intelectuales del grupo martinfierrista.

⁴² Nosotros tomaremos la noción de “generación” en sentido acotado para considerar específicamente a los participantes de la revista *Martín Fierro*, y su “espíritu de época”, su actitud vital, como la llama Marechal. Rescatamos el hecho de que, a pesar de las diferencias estéticas en el mismo seno de *Martín Fierro* hay una “actitud vital” que se manifiesta en la renovación “un deseo de modificar las cosas y construirlas” dirá Marechal en la entrevista realizada por Germán Leopoldo García.

2.1. Polémicas

La juventud vanguardista argentina adquiere una manera de relación muy “ruidosa” y provocativa no practicada hasta el momento: la polémica. En *Martín Fierro* será polémica jocosa (sección “*Cementerio*”, “*Parnaso Satírico*”) y en Boedo la polémica prefiere cierta “transparencia” del lenguaje; el “realismo” será su arma de combate. La disputa Boedo/ Florida estaría planteada, asimismo, en la búsqueda y manifestación de “lo nacional” según A. Prieto: en Florida prosperará el “criollismo” como expresión de una particularidad porteña que radicaría en los suburbios; en Boedo, la búsqueda por lo propio se basará en la denuncia social recurriendo a la estética precedente, el “realismo” como manera de decir esa denuncia.

Las polémicas entre los grupos comienzan con la carta que dirige Roberto Mariani al periódico *Martín Fierro*, el día 7 de julio de 1924, donde se acusa a la publicación de falta de rebeldía y de una posición condescendiente respecto a Lugones, falta de politización e ilegítima apropiación del criollismo. Recordemos que tiempo después Marechal escribirá “Filípica a Lugones y otras especies de anteayer”.

Tomaremos, para dar cuenta de esta discusión, la anónima nota editorial publicada en *La Campana de palo* (1925). Aquí se expone la polémica entre Boedo y Florida relativizando la supuesta enemistad de estos grupos:

Con criterio pueril, demasiado simplista, el director del periódico “Martín Fierro”, divide a la nueva intelectualidad argentina, en dos partes definidas y rotuladas (...) Que haya una sección en Florida, con una innumerable cohorte de niños que fabrican metáforas y se postran frente al ídolo Ramón; es innegable. Existe ese grupo, y bien definido, con su estética que responde al concepto burgués del “arte por el arte”, con su indiferencia hacia el afligente problema social, con su desdén de “aristócratas del pensamiento” (...) Pasamos al otro grupo, al de Boedo. No existe sencillamente. Todo él queda reducido a dos nombres Castelnuovo y Barletta. (La campana de Palo, Año1, N° 4, 21/8/1925)

Si bien la nota problematiza la supuesta enemistad entre los grupos, hay una afirmación de existencia respecto a una *nueva intelectualidad argentina*. Esto será importante a la hora de pensar la “nueva sensibilidad- nueva comprensión” de la cual se siente parte *Martín Fierro* como surge del Manifiesto del grupo.

Tanto Boedo como Florida nacen de la necesidad de arribar a una nueva expresión; Boedo se preocupará por hacer visible el “contenido” por sobre la forma, es por esto que la editorial de *La campana de palo* dice de este grupo:

Lo que sí existe es una literatura de arrabal, hecha por mozos nacidos y criados en el arrabal (...) Esta literatura realista, densa en preocupaciones sociales y en la que se da más importancia a una idea que a una metáfora, a un sentimiento que a un giro de expresión; sí existe. (La campana de Palo, Año1, N° 4, 21/8/1925)

La crítica al grupo de Florida se basa en la identificación de este grupo con la “forma” y no con el “contenido social”. Dice Sarlo (2007):

“Lo nuevo”, para los vanguardistas, se impone en la escena estética contemporánea. “Lo nuevo” para las facciones de izquierda es la promesa que está contenida en el futuro. Por eso sus fundamentos de valor son diferentes. Mientras que la izquierda tiene a la transformación social o a la revolución como sustento de su práctica artística, la vanguardia se considera portadora de una novedad que ella misma define y realiza (...) la vanguardia es una utopía transformadora de las relaciones estéticas presentes: la imposición instantánea y fulgurante de lo nuevo ⁴³ (2007:100-101)

El tema de la independencia lingüística se une con la reivindicación por una determinada libertad; esta libertad adquiere, supuestamente, la forma de tensa disputa ideológica y estética con el grupo de Boedo.

Cuando el diario *El Mundo* publica “Madrid: Meridiano intelectual de Latinoamérica” (repercusiones en *Martín Fierro*: números 42° 10 junio- 10 julio de 1927, 43° 15 Julio/15 Agosto de 1927, 44/45° 31 Agosto/ 15 Noviembre de 1927) las diferencias se borran y los bandos se ponen de acuerdo para defender lo propio: “*Muy a tono con el mandato hernandiano, jóvenes, viejos vanguardistas y versistas, puristas, eclécticos y ultraístas se ofenden al unísono contra el enemigo exterior*”⁴⁴ (Gilman; 1989: 53)

Tres serían las ideas que sostiene la revista *Martín Fierro* según Altamirano y Sarlo:

- Se trabaja *por lo nuevo* pero sin desconocer totalmente sus antecedentes; la ruptura se produce a través de la imposición de nuevos ideales, en un diálogo entre ruptura y creación.

⁴³ SARLO, Beatriz. (2007) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

⁴⁴ “POLÉMICAS II” en *Historia social de la Literatura Argentina: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (1989) Director VIÑAS, David. Tomo VIII. Buenos Aires, Contrapunto.

- Búsqueda de “lo nacional” en la propia cultura argentina: el proyecto de Xul sobre el neocriollo es en este sentido un intento por integrar la identidad argentina pero también la latinoamericana, ya que en su nueva lengua el español y el portugués se fusionan.
- Crítica a la actitud vulgar del burgués: esto se realiza en términos exclusivamente estéticos.

Rescataremos algunas cuestiones de lo dicho anteriormente que estimamos relevantes para evaluar la publicación *Martín Fierro*:

-Afirmación de la existencia de una ***nueva intelectualidad argentina***.

-**Reformulación de la noción de Arte**, manifestada en:

-La búsqueda por trascender la estética dominante, el realismo.

-Una concepción del público que deja de ser un espectador pasivo para convertirse en un co-autor activo; hay, por lo tanto, un planteo de nueva relación con el receptor, como se manifiesta en la presentación de *Espantapájaros* de Gironde, y en la revista mural *Prisma* pensada como un afiche efímero para un paseante urbano, una persona en movimiento⁴⁵.

3. Definir “lo nacional”

3.1 City tour.



Xul Solar “BA” 1929

⁴⁵ El proyecto estético de Macedonio Fernández en su propuesta novelística de una “última novela mala” –*Adriana Buenos Aires*– y una “primera novela buena” –*Museo de la Novela de la Eterna*– es una síntesis teórica y práctica de estas cuestiones.

Lo urbano es fundamental en la caracterización de la vanguardia argentina. Este imaginario se plasma en la fascinación por la velocidad (caso futurista) o en su opuesto (espacios vírgenes de modernidad). La explosión demográfica de comienzos de siglo modifica sustancialmente el hábito perceptivo de los habitantes de Buenos Aires. Al modificarse la ciudad, también el hábito perceptivo cambia:

Si en el Manifiesto Martín Fierro, Gironde proclama una nueva sensibilidad, en sus Veinte Poemas... se asiste a la construcción de un nuevo observador. La preponderancia de lo visual, podría pensarse como una característica de la nueva experiencia urbana (Speranza; 1989: 196)

La gran circulación y movimiento de ideas hacia la década del 20 queda de manifiesto en la gran afluencia de *viajeros* cuyas conferencias adquieren resonancia particular en cierto público argentino: Ortega y Gasset, Filippo T. Marinetti, Ramón Gómez de la Serna, A. Einstein, entre otros. En los diversos números de la revista *Martín Fierro* se encuentran referencias, notas y fotografías de las reuniones con motivo de estas visitas. Se revela entonces una intención por parte del grupo de adquirir un capital simbólico que legitime la revista a partir de estas manifestaciones en sociedad.⁴⁶ La llegada del muralista Siqueiros⁴⁷ a nuestro país y la serie de conferencias que dicta en 1933, es un punto de quiebre importante sobre el cual no nos extenderemos pero que tiene una relevancia particular considerando la implantación del debate que propone sobre cuál es el lugar del arte en la sociedad, fisura y discusión importante si tenemos en cuenta la propuesta de *Martín Fierro* (mas precisamente de Evar Méndez, su director) sobre la no intervención de la política en el arte.

⁴⁶ Tomamos como ejemplo el número 19º, 18 julio de 1925 que corresponde a un homenaje a Ramón Gómez de la Serna, así como también el número 29/30º del 8 de Junio de 1926 donde *Martín Fierro* le dedica un homenaje a Marinetti.

⁴⁷ La Asociación Amigos del Arte (1924- 1942) fue una institución privada que operó sobre la esfera pública, encargada de fomentar y difundir el arte en Buenos Aires. Circularon por esta institución personalidades como Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Le Corbusier y el polémico David Alfaro Siqueiros. Dice P. Artundo: “*En Martín Fierro no sólo se reseñaron sus exposiciones de arte, sino también la actividad desplegada en otras áreas, como en el caso de la exposiciones dedicadas al libro de arte o al libro de arte antiguo, destacando sus logros y, en algunos casos, aclarando sus éxitos comerciales. Sabemos, además, que tanto el grupo martinfierrista –hasta que abrió en 1926 sus oficinas en la calle Tucumán casi esquina Florida– como la recientemente creada Sociedad de Artistas Argentinos (1925) realizaban sus reuniones regularmente en Amigos del Arte*” (2009: 16).

Señala Diana Wechsler en *Buenos Aires (1920- 1930) fotografía y pintura en la construcción de una identidad moderna*⁴⁸:

Los artistas plásticos porteños, al igual que los fotógrafos, identificaron a la ciudad como un espacio donde observar el impacto de lo nuevo. La iconografía urbana aparece de manera creciente a lo largo del periodo instalándose como alternativa del paisaje rural. En un primer momento toman de lo urbano lo pintoresco luego avanzan sobre motivos de la modernidad. (1995: 47)

Identificamos dos tendencias respecto al abordaje de lo urbano: por un lado, quienes pretender recuperar el espacio del campo y los suburbios por estimarlos sin mácula urbana, y por otro lado, los partidarios del aprovechamiento de lo la ciudad. Ejemplo de esto es la percepción de Xul Solar y Emilio Pettoruti en 1924; dice Pettoruti en su autobiografía *Un pintor ante el espejo*:

Si diese fe a sus crónicas, uno de mis propósitos al pisar tierra argentina, habría sido destruir el arte nacional. Confundían arte nacional con motivo folklórico (...) Manzanas, mujeres y tinas de baño las hay en todas partes del mundo, pero, por encima del motivo, trascendiéndolo, está la inmanencia nacional que no nos dejará equivocarnos sobre el origen de una pintura (1968:177).

Dos cuestiones a resaltar: la iconografía representativa de “lo nacional” se basaba principalmente en el abordaje del retrato de tipos y costumbres, el paisaje no urbano y la imagen del gaucho como representación más pura de “lo argentino”. Como exponentes de esta estética podemos mencionar a Fernando Fader, Cesáreo Quirós y Ripamonte. Los pintores argentinos interesados en retratar el paisaje (Fader, Quirós, Bermúdez, Pedone) consideran que es allí donde reside el espíritu de lo nacional, en un espacio “puro”, no contaminado por los procesos de modernización de la ciudad- inmigración, urbanización⁴⁹.

Desde otra orilla, el “criollismo” impulsado por Borges, será el intento por plasmar el arquetipo de Buenos Aires, acercándose así a las letras de tango, a las expediciones-caminatas por los suburbios porteños, una “vanguardia criollista”, como propone Sarlo. En relación con el “criollismo” nos resulta pertinente el aporte de Marcelo E. Pacheco, porque considera que la narración oficial de los movimientos artísticos en Argentina ordena y sistematiza las obras según una disposición que excluye lo diferente, como un catálogo que intenta hacer de las particularidades de los movimientos argentinos un epifenómeno de lo que sucedía

⁴⁸ (Comp.) LOBETO, Claudio y WECHSLER, Diana (1995) *Ciudades, estudios socioculturales sobre el espacio urbano* Buenos Aires, Nuevos Tiempos.

⁴⁹ ARTUNDO, Patricia, “Buenos Aires 1920, 1930” en *Capitales del Arte Moderno*. Instituto de Cultura, Fundacion MAPFRE. 2002.

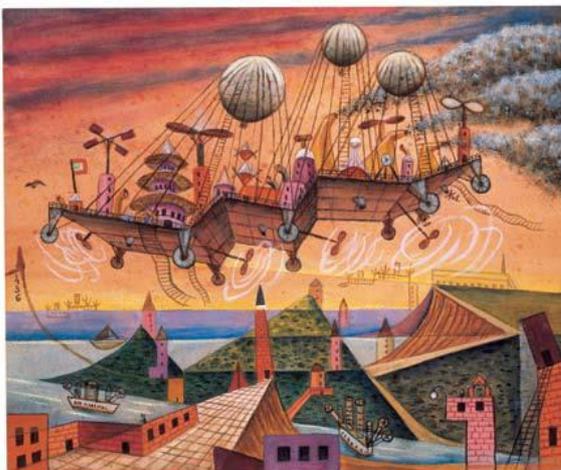
en Europa, como ya advertimos en la visión de N. Osorio-. Propone entonces Pacheco una:

*Cartografía artística con puntos luminosos que funcionan en trayectorias diversas y múltiples, sin aportes a una historia lineal. Simplemente vectores que se distribuyen en un campo definido por sus fracturas y sus interrupciones*⁵⁰ (1999: 31).

Tomamos el “segundo vector” propuesto por Pacheco que corresponde a la “*vanguardia neocriolla impulsada por Xul Solar*”:

Sus ideas de lo criollo y lo neo criollo definen un marco de interpretación diferente al establecido por la historiografía tradicional, señalando el campo de encuentro entre las culturas europeas y las culturas americanas, y planteando estrategias para la conformación de identidades de mezcla o identidades rumiantes, y establecen un territorio conceptual nuevo para la discusión de la vanguardia como fenómeno ex- céntrico. La imposición mecánica de una modernidad transplantada se fractura y muestra un proceso de otras complejidades: un rumiar vacuno que transforma la vitalidad alimenticia en otros jugos, un proceso digestivo lento que consta de varios momentos de masticación donde las materias primas se mezclan y se transforman en más de un estómago. (1999: 32)

Creemos muy pertinentes estas reflexiones porque apuntan a una característica fundamental de la vanguardia, que, como ya dijimos, se basa en la diferencia, y esa diferencia es lo que constituiría “lo nacional”. En el caso de Xul, la diferencia no divide, sino que agrupa en pos de unión, una perspectiva en concordancia con la categoría de “antropofagia” del brasilero Oswald de Andrade (1928)



Vuel Villa, 1936
Acuarela sobre papel
34 x 40 cm
Museo Xul Solar

⁵⁰ “*Vectores y Vanguardias*” Marcelo E. Pacheco. Revista Lápis, 1999. Págs. 158 a 165.

4. *Martín Fierro* segunda época.

La publicación de *Martín Fierro periódico quincenal de arte y crítica libre* se produce desde el 1º de febrero de 1924 y culmina abruptamente en noviembre de 1927. En el estudio preliminar que realiza Horacio Salas a la edición facsimilar publicada en 1995 por el Fondo Nacional de las Artes, se rescata la importancia de esta revista principalmente porque:

(...) fue un estado de ánimo y una forma de ser. Representó la asunción de la modernidad artística por parte de un grupo numeroso de escritores que vistos desde la perspectiva de setenta años muestran la aparición de simultánea de varios de los más importantes nombres de la literatura argentina de este siglo (1995: 15).

En febrero de 1924, aparece un artículo en la revista *Martín Fierro* segunda época, firmado por Maître Hyppolite, titulado “Una tarea” donde se expone:

(...) fuerza es cambiar, entonces de objetivo, si Martín Fierro quiere justificar su aparición. Abollar cráneos vacíos que brillan al sol (...) abrirse paso hasta el mismo centro de la feria cotidiana, todo esto puede y debe hacerse, sin miedo ni vacilaciones a condición de que, además se construya. (Pág. 3. MF. Año 1, Nº 1.)

Habría en *Martín Fierro* búsqueda de renovación que a la vez intenta crear, construir. Refiriendo al campo intelectual en el cual irrumpe *Martín Fierro* dicen Altamirano y Sarlo: “*si hay una zona que la aparición de las revistas de vanguardia y en especial Martín Fierro afecta profundamente, es la de las instituciones formales e informales del campo intelectual*” (1997:140).

De modo que, si una de las características de la vanguardia es la irrupción, *Martín Fierro* lo hace rompiendo con un campo literario que se había construido como legitimador de los escritores y sus producciones. *Martín Fierro* intenta desplazar ese centro de producción de conocimiento, de consagración y de valoración de principios estéticos hacia otro, distinto, donde emergen temas que fueron desplazados del mecanismo de consagración hegemónico.

Respecto a la culminación abrupta de la publicación es importante notar el último intento de Evar Méndez por salvar a la revista de la politización. Nos referimos al número 44/45º del 31 Agosto/ 15 Noviembre de 1927:

MARTÍN FIERRO declara una vez más su carácter no político, y mucho menos político electoral o de comité: politiquero. Nada tiene que ver este periódico ni quiere interesarse por ningún partido político de los que actúan en el país: está por

encima de ellos, porque, por si mismo, constituye un partido superior, absolutamente desinteresado de cuestiones materiales y propulsor íntegro de la cultura pública (1995: 380)

4.1 Manifiesto

El formato de manifiesto es característico de las vanguardias históricas del siglo XX; corresponde a una herramienta discursiva fundamental, con pautas en su formato discursivo para *definirse* como nuevos, la mayoría de las llamadas vanguardias históricas de comienzos del siglo XX lo respetan.

El 15 de Mayo de 1924, en el número cuatro de la revista, aparece el *Manifiesto Martín Fierro*, escrito por Oliverio Girondo. En primer lugar se dedica a denunciar un estado de situación para luego presentar un plan programático de acción con el fin de fisurar el estado de cosas. R. Poggioli en *Teoría del Arte de vanguardia* explica: “*Si la vanguardia tiene un código de conducta, este consiste en una perversión o subversión integral del código de conducta convencional*” (1962:46). El *Manifiesto Martín Fierro*, es radical y fundamental en la publicación de la revista porque fija posiciones y corresponde al primer intento por configurarse como la imagen pública de la vanguardia argentina durante los 20. La ruptura estética en los años 20 correspondía en primer lugar a una diferenciación y oposición con la estética dominante del realismo, pero, como ya vimos, *Martín Fierro* también intenta promover la creación de un nuevo público lector y espectador.

Se exponen en el manifiesto los postulados acerca de la estética de la revista y una idea que nos interesa destacar que remite a la *nueva sensibilidad* de este grupo:

MARTÍN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión (1924:25).

En la postulación de una *nueva sensibilidad* están promoviendo, como artistas, a un cambio de óptica para acceder a lo real, a una nueva manera de representar la ampliación de vivencias que implica la modernidad, sin renunciar a cierta tradición. La revista lleva el sugerente nombre de “Martín Fierro”...

El manifiesto afirma:

MARTÍN FIERRO sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo... MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical... (1995: 25).

Respecto a lo anterior, G. Pío del Corro, en su análisis acerca de la poética de Girondo, afirma que:

La generación literaria argentina de 1922 tuvo la virtud de recoger simultáneamente (de ahí su autenticidad) dos influjos de procedencia diversa: la crisis de las formas literarias, cuyo centro principal estuvo en Europa, y la crisis de los mitos nacionales de nuestros pueblos americanos (1976: 14)

En este contexto, es posible afirmar que los mitos que habían dominado el pensamiento occidental entran en conflicto con los signos que representan esa conciencia, por lo tanto hay que buscar nuevos símbolos, crear un nuevo mito de origen; es en esta línea de lectura que entenderemos el *Adán Buenosayres*.

5. “Nueva Sensibilidad”



*Mestizos de avión
y gente, 1936
Acuarela sobre papel
32 x 46 cm
Museo Xul Solar*

No hay a lo largo de Martín Fierro una caracterización específica de su programática “nueva sensibilidad”. Al carecer de una definición específica para esta categoría, intentaremos esbozar algunos de sus rasgos que consideramos pertinentes. Podemos decir, en primera instancia y como hipótesis que esta “nueva sensibilidad”, intentará diferenciarse:

-De una tradición anterior (Modernismo, Realismo), marcando estrategias estéticas ruptoras propias que los identifiquen como grupo.

-Diferenciarse de una estética contemporánea: María Elena Legaz explica que *Martín Fierro segunda época*, entiende “lo nuevo” como experimentación en oposición al canon (realista). Entiende que la construcción del objeto artístico, entre otros aspectos, a través del collage y el montaje produce en el receptor la necesidad de leer de una manera inédita hasta entonces. (1999: 135)

-Intentan la diferencia a partir de la ruptura con estéticas que consideran perimidas (tanto de la tradición europea cuanto de la nacional), y en la búsqueda de lo propio (lo latinoamericano en el caso de Xul). Dice B. Sarlo al respecto:

Si todo proceso literario se desarrolla en relación a un núcleo estético-ideológico que lo legitima (tradición, nacionalidad, una dimensión de lo social, la belleza como instancia autónoma), los jóvenes renovadores hicieron de “lo nuevo”, el fundamento de su literatura y de los juicios que pronuncian sobre sus antecesores y sus contemporáneos (2007: 95).

Uno de los rasgos de “Lo nuevo” y por lo tanto, de la “nueva sensibilidad”, será el intento por lograr un distanciamiento respecto de la herencia europea. La “nueva sensibilidad” martinfierrista debe considerarse básicamente como un proceso de rechazos y de búsquedas en los diversos ámbitos de la vida intelectual y cultural.

-Finalmente, no podemos decir que en *Martín Fierro* haya una incorporación de las religiones de Oriente con postulados distintos a los de la tradición del cristianismo imperante, porque el único artículo que hemos encontrado sobre el tema en la revista corresponde a “La reacción espiritual italiana: El misticismo” por P. J. VIGNALE en el número 2º: 20 de marzo de 1924. Sin embargo, sabemos que desde 1890 hay una reacción espiritualista contra la corriente positivista; Xul Solar perteneció a la Astrum Argentum (A. A.) - sociedad esotérica fundada por Crowley en 1907-.

5.1 Ortega y “la nueva sensibilidad”.

Ortega y Gasset⁵¹ es uno de los viajeros que visita por primera vez la Argentina en 1916 –invitado por la Institución Cultural Española– para dar un ciclo de conferencias. Una de ellas, dictada en el Teatro Odeón titulada “El novecentismo”, dio lugar a la difusión en la Argentina del concepto “nueva sensibilidad”, cuyo empleo se extendió en los años 20⁵². Dirá en 1923 (*El tema de nuestro tiempo*) “*Las variaciones en la sensibilidad vital que son decisivas en la historia, se presentan bajo la forma de generación*” (1923: 19). La “nota esencial” de la nueva sensibilidad, para Ortega y Gasset, se sustenta en la *vitalidad*: “*el tema esencial de nuestro tiempo consiste en someter razón a vitalidad*” (1923: 19). Se refiere también a la pérdida de confianza en un determinado sistema de valores que considera caduco, sustentado en la razón pura y habla de la “desorientación” del hombre occidental. En su visita a Buenos Aires de 1916, cobra firmeza esta idea:

El 1900 no significa solo una cifra que varía en el calendario, es una nueva sensibilidad en los corazones. Pocas veces habrá coincidido la aparición de la fecha secular con un cambio tan rápido y tan hondo en la manera de sentir. (El novecentismo 1981: 15)

En *El tema de nuestro tiempo* dice, continuando con su explicación sobre la nueva sensibilidad respecto a las nuevas generaciones: “*Con una sorprendente coincidencia la generación más reciente de todos los países de Occidente produce un arte – música, pintura, poesía– que pone fuera de sí a los hombres de generaciones anteriores*” (1923; 23). Por otra parte, en *La deshumanización del arte* (1932) considerara respecto al arte moderno:

Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general sino para una clase muy particular de los hombres que podrían no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos (1932: 10).

⁵¹ José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955). Filósofo y ensayista español. Fue catedrático de Metafísica en la Universidad de Madrid entre 1910 y 1936. Sus ensayos aparecieron en periódicos y revistas argentinas como *Nosotros*, *Inicial*, *Valoraciones*, *Síntesis* y fue colaborador de *La Nación*. Fundó la *Revista de Occidente* (1923).

⁵² *Asociación Amigos del Arte 1924 1942* Catalogo Malba- Fundación Constantini. Del 28 de noviembre de 2008 al 2 de febrero de 2009 en Malba. Buenos Aires. 2008, pág. 221

5.2. “¿Cree Vd. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad, argentina?”

Un año después de la publicación de *El tema de nuestro tiempo* encontramos en *Martín Fierro* (Nº 5-6 de su publicación, junio de 1924) la siguiente encuesta cuyo objetivo es conocer qué opinan distintas voces de la cultura a cerca de este “fenómeno”: “¿Cree Vd. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad, argentina?” “En caso afirmativo ¿Cuáles son sus características?”.

Las respuestas corresponden a intelectuales tales como Leopoldo Lugones, Mariano A. Berrenechea, O. Girondo, Pablo Rojas Paz, R. Güiraldes, Luis María Jordán, entre otros, como representante de la pintura expone su postura Pedro Figari y desde la música Andrés L. Carro.

La primer respuesta es la de Leopoldo Lugones: cree que la sensibilidad y la mentalidad no son “*facultades gentilicias, sino humanas pero en el modo de expresar sus reacciones hay características de raza que nosotros poseemos y que revelan nuestro temperamento latino.*” Dice Lugones que, a causa del temperamento, influenciado por la sangre, el clima y el idioma “*tendremos la suerte de pertenecer a la más completa y amable civilización que existe*” (1995: 38); con evidente determinismo, Lugones afirma la sensibilidad de los pueblos, no la existencia de una nueva sensibilidad. Si la nueva sensibilidad se disputa el lugar de la palabra legítima y de la palabra poética, Lugones será, en parte, el representante de esa tradición caduca, contra el cual se “combate”, pero con respeto, una “actitud moderada” diría Sarlo. Marechal publica el día 4 de Agosto de 1926 en *Martín Fierro*, “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer”:

*Lugones nos ha negado porque preferimos hablar con nuestra voz. Todo maestro sabe que los mejores discípulos son aquellos que se desligan de su tutela (...) Nosotros decimos: La poesía no es una enfermedad de buen gusto (...) ser poeta significa cosecharse íntegro como personalidad. **El mundo se hace nuevo en cada hombre que mira.** Todo creador es una edición distinta del mundo. La belleza no es una entidad definitiva ni absoluta: se transforma en cada cambio de la sensibilidad humana (1995: 231)*

y a continuación define Marechal:

Sensibilidad es la relación que existe entre el ser y el ambiente que le rodea. El ambiente se modifica en razón del tiempo y de la experiencia: todo cambio de ambiente determina relaciones distintas en el ser y renueva su sensibilidad.

Nuestro ambiente es distinto al de hace treinta años por eso es distinta nuestra sensibilidad (1995: 231)

Sostiene también que su siglo es hermoso porque se ha nutrido “*con el azúcar de muchas épocas*”. Es la “nueva generación” la que rompe con los modelos anteriores para afirmar su propio discurso:

Alpargata en mano, vigila la Retórica; los genios oficiales lustran sus chapas de sheriff. Pero he ahí que los chicos hablan, su voz es terrible y convincente, escriben en renglones largos y ¡SIN RIMA! ¡Socorro! (1995: 232)

La sensibilidad distinta que está en pugna en la generación martinfierrista, es en las palabras de Marechal, autonomía de la imagen, un afán por romper el silencio de esa imagen, por desenterrar la opaca evidencia de las cosas para conocer qué hay más allá, porque *el mundo se hace de nuevo en cada hombre que lo mira*.

Nos detenemos en la respuesta que ofrece Güiraldes a la encuesta anterior porque, a diferencia de la postura de Lugones, nos ayuda a comprender esta “nueva manera de sentir” o que significa para él una “sensibilidad argentina”, puesto que nos lleva a preguntarnos contra qué otra sensibilidad estaría en pugna, o, por qué sería nueva. Afirma Güiraldes:

Sí, hay una sensibilidad y una mentalidad argentinas (...) ¿estamos en un momento de transición y de amorfismo? Desde el colegio tengo metido en la cabeza que estar no es ser (...) pienso que si nada existiera en nosotros, sería una obligación crear valores por la ley moral del amor y la ley física del terror al vacío (M F: 38)

En correspondencia con la afirmación del grupo de renovar- creando⁵³, como se explicó en el apartado anterior, hay aquí una afirmación respecto a la existencia de una nueva sensibilidad. Haremos aquí una relación que nos parece pertinente por las implicancias que tendrá posteriormente esta *nueva sensibilidad* en el desarrollo de nuestro trabajo. Leopoldo Marechal, hablando de su influencia homérica, en las *Claves del Adán Buenosayres*, dice que es un “retrógrado”: “*no en el sentido habitual e insultante de la palabra, sino en la simplificación “mejorativa”*” (Claves: 22). Creemos que, en la explicación que sigue respecto a las leyes cíclicas que gobiernan el desarrollo de la humanidad, hay un punto

⁵³ “*En todas partes, las nuevas generaciones literarias trabajan por desalojar a las que las precedieron, pero imponiendo la mismo tiempo otros ideales, mejor aun, superando los que movieron a los anteriores*” (*Una Tarea*; MF. Año 1, N° 1.)

fundamental donde se une su concepción con la respuesta acerca de la nueva sensibilidad de Güiraldes, esto es, la afirmación de un obligado movimiento:

Naturalmente, como la inmovilidad es imposible a toda criatura forzada por la "condición temporal" y sometida, por ende al movimiento, solo me quedaban dos recursos: o morir (abandonar la corriente del siglo en un gesto suicida) o nadar contra la corriente, vale decir "iniciar un retroceso" en relación con la marcha del río. (Claves: 22)

Este "moverse" del pensamiento, del hombre, del lenguaje, requiere la búsqueda de nuevos lentes para evaluar la realidad, de modo que tanto Güiraldes en su respuesta como Marechal en su explicación, coinciden y se complementan⁵⁴.

La crítica ha considerado a la novela de Marechal como una "novela experimental". Consideramos al *Adán Buenosayres* como la representación de esa búsqueda continua por vislumbrar nuevos horizontes posibles. En el análisis de la novela veremos de qué manera el narrador propone una identidad *en esperanza*...

⁵⁴ En 1926 Güiraldes publica *Don Segundo Sombra*. Dice al respecto Barcia: "*La juventud vanguardista argentina celebró la consagración popular de Don Segundo Sombra como si fuera un triunfo propio: era la convalidación de una obra artística que daba proyección universal a elementos locales. Pero, al mismo tiempo, se señalaba que en este libro se iniciaba un nuevo camino literario: el de la trascendencia de la literatura nacional.*" (1994: 16). Explica que Güiraldes tendrá un papel articulador dentro de la literatura argentina, por un lado abriendo la literatura nacional a lo universal y por otro, dando lugar a la consideración por la trascendencia del sujeto: "*en nuestro país, ese proceso de liberación y enseñoramiento del espíritu por sobre las pasiones se da a partir de Güiraldes*" (Barcia: 1994: 16).

Segunda Parte

1. *Adán Buenosayres*.

En esta segunda parte de nuestra investigación, nos adentramos en el estudio de *Adán Buenosayres* (1948).

Estructuralmente, la novela está dividida en siete libros, una dedicatoria que reza: “*A mis camaradas «martinfierristas», vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia*” y el “Prólogo indispensable”. En este último se aclara:

(...) podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera a él mismo en alguno de ellos. En tal caso no afirmaré y hipócritamente que se trate de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias: bien sé yo que, sea cual fuere la posición que ocupan en el infierno de Schultze o los gestos que cumplen en mis cinco libros, todos los personajes de este libro levantan una “estatura heroica” (...) (2003: 11)⁵⁵

Podemos decir, por lo tanto, que *Adán Buenosayres* supone una evocación de los años martinfierristas, vanguardia de la cual - como ya vimos-, Leopoldo Marechal formó parte. Ya hemos analizado de qué manera en la publicación *Martin Fierro segunda época* (1924-1927) se intenta proponer una nueva estética; dijimos que el martinfierrismo defendió el vitalismo y la “nueva sensibilidad” de la cual se sentían parte.

Como afirma Graciela Maturo respecto a los personajes del *Adán Buenosayres*:

Los actores incluidos en esta versión de la Argentina son representantes de la sociedad, contrincantes o interlocutores de Adán tipificados o vistos desde afuera, integrantes de un mundo en disolución. Este mundo es abarcado en dos planos principales: el de sus camaradas literarios y el de la sociedad en su conjunto (1974: 121).

Elegimos al “Virgilio” de Adán Buenosayres en su recorrido por el infierno de Cacodelphia - el Astrólogo Schultze -, como el guía de esta propuesta de lectura, considerando que el personaje del Astrólogo funciona en la novela como alter ego del Xul Solar -a quien ya hemos abordado en el Capítulo 1 de la primera parte de nuestro trabajo-. El hecho de que, entre todos los “*camaradas martinfierristas*”,

⁵⁵ Todas las citas del *Adán Buenosayres* corresponden a la edición: *Adán Buenosayres* (2003) [1948], Buenos Aires: Ed. Seix Barral.

Marechal eligiera al astrólogo para recorrer ese camino del conocimiento que sería el descenso al infierno porteño, inventado precisamente por Schultze, se nos apareció como una "clave" que Marechal habría dejado para decodificar - entre otras - dentro de su novela. Respecto de lo anterior, afirma el autor:

(...) no entiendo por "claves" las que identifican a tales personajes de la ficción literaria con tales hombres del mundo contemporáneo (lo cual me parece tan ingenuo como inútil), sino aquellas en que se cifran el "valor intencional" de la obra, su "genealogía" real, y el "secreto anímico" del autor, en cuyo ámbito la obra se hizo posible y necesaria. (Claves del Adán Buenosayres; 1977:7)

Por lo tanto, entendemos que en la obra de Marechal hay un abordaje particular del personaje del Astrólogo, esto es, *Adán Buenosayres* ofrece muestras de la "estética unitiva" que guía la obra de Xul Solar (que incluye una nueva lengua, un nuevo hombre, una nueva estética). Este rescate y puesta en valor no es menor porque -como ya vimos- no hay en la revista *Martín Fierro* abundantes referencias a la obra y producción de Xul Solar. Intentaremos dar cuenta de las múltiples referencias a las creaciones y "mejoras" en las que trabajó intensamente Xul Solar, y que Marechal sembró como pistas para hacerlo visible en su evocación de los años jóvenes.

Creemos necesario reseñar el único artículo encontrado específicamente en relación a la relevancia del personaje del Astrólogo Schultze en el *Adán Buenosayres*, publicado en el N° 37 de la revista *Proa*,⁵⁶ se trata de "Las innovaciones de Xul Solar en el Adán Buenosayres" por Norma Carricaburo. La autora advierte que "*La crítica tanto de Marechal como de Xul Solar no aborda la relación entre ambos (...)*" (1998: 83). Resalta también aspectos de las apariciones del Astrólogo en la novela (como guía por el infierno, inventor del Neocriollo, en sus teorías acerca de los ángeles).

Carricaburo abre una posibilidad para pensar la construcción y disposición del infierno schultziano a partir de la estética de las pinturas de Xul "*El hecho de estar trazada como una helicoide con nueve espiras nos coloca frente a uno de los simbolismos reiterados por el plástico*" (1998:86). Carricaburo afirma:

⁵⁶ *Proa*, N° 37, Tercera época. Septiembre/ Octubre 1998.

En el caso del astrólogo Schultze, Marechal lo coloca como una figura mentora, capaz de guiarlo por la construcción cacodélfica como Virgilio a Dante. Mas allá de las bromas, la múltiple personalidad de Xul Solar subyuga a Marechal, que lo recrea como personaje en la variedad multifacética, pero además Xul lo alienta, con el ejemplo, en sus búsquedas estéticas sostenidas (Revista Proa: 83.)

Es importante señalar que en el momento en que Carricaburo escribe este artículo (1998), no había sido publicado *San Signos Xul Solar y el I Ching* (2012); nuestro aporte, por lo tanto, reside en la incorporación de las visiones de Xul en diálogo con el *Adán Buenosayres*. Planteamos trabajar fundamentalmente con tres ejes a fin de analizar los vínculos entre las concepciones de Adán y del Astrólogo Schultze ya que consideraremos aquellos espacios discursivos de la novela, en los que la representación del Astrólogo nos ha “guiado” en dicho recorte; esto es:

-Libro III- Capítulo Primero:

Viaje a Saavedra o “Argentinopeya”: analizaremos el primer capítulo del Libro III de *Adán Buenosayres*. En él, los expedicionarios se disponen a adentrarse a los bajos de Saavedra: Samuel Tesler, Adán Buenosayres, el Astrólogo Schultze, el petiso Bernini, Franky Amundsen, Luis Pereda y Del Solar serán los personajes que participan de la expedición cuyo objetivo es llegar al velorio de *Juan Robles*, - “*Pisador de Barró*”. El velatorio será relatado en el segundo capítulo del Libro III. Consideraremos aquí las transformaciones en el ámbito de la tradición local. Veremos de qué manera funciona la genealogía que establece Adán comenzando por el Gliptodonte y culminando en el mismísimo Neocriollo.

-Libro IV- Capítulo Primero:

Glorieta de Ciro. “Arte Poética”: concepciones acerca del acontecimiento estético, o el acto de creación según Adán y las múltiples creaciones en Xul Solar (desde una lengua nueva, un juego total, un nuevo hombre). A partir del esbozo poético que postula Adán en la Glorieta de Ciro, intentaremos hacer dialogar la manera en que se concibe el lenguaje en la novela, desde el trabajo del poeta con elementos dados y su resignificación, y la creación total del Astrólogo, inventor de un nuevo lenguaje; asimismo, las evocaciones que se hacen de esta lengua cuando

el Neocriollo tiene voz. Para el análisis de este eje trabajaremos también con las visiones en neocriollo publicadas en *Los San Signos Xul Solar y el I Ching* en la traducción de D. Nelson.

-Libro VII: *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia*

Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia y San Signos Xul Solar y el I Ching: estudiaremos en este tercer momento de qué manera Adán y el Astrólogo conciben el infierno, ya que el creador y guía del infierno por el que transitan es el propio Astrólogo Schultze. El ya citado *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*⁵⁷, amplía las posibilidades de relacionar el infierno marechaliano con los múltiples infiernos y cielos descritos en las visiones de Xul. El “simbolismo del viaje” en el *Adán Buenosayres* y en los *San Signos* nos servirá para reflexionar sobre este eje.

⁵⁷ *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. (2012) Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.

CAPITULO 3

Libro III- Capítulo Primero.

Viaje a Saavedra o “Argentinopeya”:

En el viaje del grupo martinfierrista por el bajo de Saavedra se da, en síntesis, una Historia de la Pampa, desde su formación geológica (el löes) hasta los vaticinios de su futuro, a través de su paleontología, su indio, su gaucho y sus últimos aportes raciales
(Claves...Marechal, 1977:14)

“El jueves 28 de abril de 192..., a las diez horas de la noche, siete aventureros detenían su marcha frente a la región temible que acabamos de nombrar.” (1948: 150).

1. “Argentinopeya”

Proponemos analizar el primer capítulo de este libro, tomando como eje las transformaciones respecto a los discursos en torno a la construcción de un mito nacional argentino. Reflexionaremos sobre la propuesta del neocriollo del Astrólogo Schultze, nos preguntamos de qué manera ella se configura como la convergencia de tradiciones y la decantación del “nuevo hombre futuro”. Si, como analizamos en la primera parte de nuestro trabajo, las búsquedas por definir “lo nacional” se sustentan en la creación de una nueva estética, en contraposición al realismo-naturalismo predominante, ¿en qué medida y con cuáles rasgos *Adán Buenosayres* recupera estas disputas por definir “lo nacional”?

En el relato de esta expedición por Saavedra, conviven dos visiones de mundo: se configuran como una oscilación entre lo mítico/legendario y lo que podríamos llamar “profano” o paródico respecto de aquello considerado sagrado. Como ha señalado Barcia, “*coexistencia sostenida de planos antinómicos en su seno, lo sublime y lo ridículo, lo carnal y lo espiritual, lo arrabalero y lo universal, lo nacional y lo mitológico ancestral, lo vanguardista y lo folklórico literario*” (1994: 36). Hemos elegido como nombre para este capítulo “Argentinopeya” porque creemos que es una creación marechaliana que pone en diálogo una propuesta estética y una “actitud vital”.

Si Adán es un argentino en búsqueda de su mito personal, “*un argentino en esperanza*” (*Adán*: 136), Adán se propone como un argentino que anhela reconstruirse identitariamente integrando lo local a lo universal. Se trata, en consecuencia, de una propuesta innovadora para arribar a la noción de universalidad, y entendemos por universalidad en *Adán Buenosayres* esa búsqueda de integración y valorización de lo local para concebir lo universal. La *Argentinopeya* es una noción concebida como vínculo entre la cultura de su país y la de la epopeya clásica. Se trata de ir mas allá de la superficie: “*La fe que Marechal tiene en el arte configura su visión universalista: o el arte tiene validez universal o no es arte.*” (Coulson; 1974: 50)

La “Argentinopeya” – la epopeya - que se propone en el *Adán Buenosayres* esta relatada desde un suburbio de Buenos Aires, desde un doble margen, urbano y

geopolítico. Si la novela es un sucedáneo de la epopeya⁵⁸, como afirma Marechal en sus *Claves*, que recoge (sugerencia de Macedonio Ferández) las historias de los destinos posibles; estos se entienden como las experiencias espirituales de sus héroes: “*bajo las apariencias de sus conflictos, quería manifestarse una “realización espiritual” o una “experiencia” metafísica*” (*Claves*, 70). Dice Barcia al respecto: “*Lo esencial de la concepción del mundo de Marechal es el contracanto sostenido, dinámico y agónico entre los espacios intramundanos y los trasmundanos.*” (2003: 22)⁵⁹. La ruptura que propone Marechal reside entonces en el encuentro de lo mítico en lo cotidiano, en la parodia de lo mítico entendido solo como algo *elevado* como aquella *acción noble* de la que hablaba Aristóteles en su *Poética*.

Ejemplo de lo dicho anteriormente es el comienzo del Libro III. A partir de una descripción “*poético-mítica*” del espacio a recorrer, se crea un clima de expectativa y misterio:

Dicen los viejos de Saavedra que, cuando hay luna y cielo se pone del color de la ceniza, no es raro ver llamas errantes que se detienen, ya entre las ruinas de una tapera, ya en el brocal de algún pozo sin agua, ya en la raíz tortuosa de tal o cual ombú: son almas de difuntos, atadas aún a la tierra por algún lazo maldito, que oscilan descabelladamente como si un viento implacable las agitara (AB: 150)

Traemos a colación reflexiones que realizamos en la primer parte de nuestro trabajo porque nos parece pertinente relacionar esta descripción poético-mítica de la pampa con una imagen que creemos representativa. Corresponde a “Nocturno” de Martín Malharro (1909, 38, 1 x 58, 8,



⁵⁸ Señala Coulson: “*En varias ocasiones se refirió Marechal a una necesidad de expresión integral que, escapando de los límites de la lírica, exigía la magnitud y flexibilidad de otro género. Fue entonces cuando recordando la definición cervantina (totalizadora) del género, se volvió hacia la épica: “Realmente llegó un momento en que yo tenía que decidir una cantidad de cosas, de experiencias, de vivencias, de ontologías, pintar los hombres de mi tierra, su problemática, todo lo que tiene de poético, de humorístico, de trágico, de cómico, y me di cuenta que eso ya no lo podía hacer en un poema, porque eso pertenecía realmente a la épica... y entonces empecé a escribir Adán Buenosayres, pero siempre considerándolo como un poema épico” Es decir, no solo pertenece Adán al género épico sino que responde a la rama original, clásica, del mismo, la epopeya. Por eso, el núcleo de Adán, el hecho estructural más significativo lo constituye esa “realización espiritual característica de los poemas homéricos.*” (1974:72)

⁵⁹ BARCIA, Pedro Luis (2003) “El espacio literario: su configuración en *Adán Buenosayres*” Revista de Literaturas Modernas. Mendoza – (AR) Número 33 – Año – pág. 7 a 28.

Rosario, Colección Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”). Dijimos que los temas representativos de “lo nacional” para los artistas más tradicionales, correspondían al retrato de costumbres y al paisaje no urbano principalmente. Con el arribo de Pettoruti y Xul Solar a la Argentina, se amplía el espectro de posibilidades respecto a los temas, las técnicas y el concepto.

Creemos que el narrador incorpora esta visión mítica al comenzar el viaje por Saavedra, para luego presentar otra, en concordancia con la unión de planos de la que hablábamos anteriormente:

A partir de aquel instante una embriaguez telúrica enardeció a los expedicionarios: fue un loco desasirse de todas las ligaduras terrestres y una evasión del alma en lo maravilloso. ¡Ah, los aventureros de Saavedra no sospechaban, en su exaltación que a trescientos metros de allí lo sobrenatural espantaría sus ojos, cuando, al trasponer el abismo sobre la tabla oscilante oyeran el tremendo croar de los sapos-cisnes!

Llamaremos por lo tanto “evasiones del alma en lo maravilloso” a esas intervenciones “sobrenaturales” que interpelan a los expedicionarios en el transcurso del viaje, y frente a las cuales, surgen creencias y/o parodias. Las recuperamos como un aspecto de la visión de mundo representada en la novela.

2. “Evasiones del alma en lo maravilloso”

“-!la Cruz del Sur¡- exclamó al fin- en este momento su eje mayor, formado por las estrellas alfa y gamma, es casi perpendicular al horizonte, y la estrella gamma nos está indicando el rumbo.- Al terminar sus observaciones el astrólogo Schultze reinició la marcha, constituyéndose así en cabeza del pelotón, sin acordarse del guía que silenciosamente rumiaba su fracaso.” (164)

La primera evasión ocurre cuando Adán intenta, en palabras de Tesler, “meter el Río de la Plata en una figuración mitológica” (156). Se configura como la primera discordia en el grupo, ya que Samuel desree del canto del río escuchado por Adán. La segunda corresponde a la “Batalla de los Ángeles” donde se describe la “música angélica”. En palabras de Tesler:

Dos millones de almas batalladoras que ruedan aquí, se levantan allá, sucumben o triunfan, oscilando entre los dos polos metafísicos del universo... el Astrólogo Schultze y el poeta Buenosayres, entendían... (159)

Los Ángeles de Samuel no son contrarios a los del Astrólogo, quien explica sus teorías respecto a estos seres (o “*ángeles culones*” en la traducción de Franky)

Respondió Schultze que los concebía en forma de cono recto cuyo radio fuera igual a su altura, medida esta que les aseguraba una base conveniente a los efectos de incubación; pero agregó, no sin reserva, que había superado ya su propia teoría y que actualmente trabajaba en otra más verdadera y menos pompiere.(160)

Es Luis Pereda quien, esta vez, discute los postulados acerca de la guerra angélica y expone su propia teoría:

Con voz de trueno, y aventurando grandes zancadas en la sombra, confesó abiertamente que ya estaba de ángeles hasta la coronilla, que la literatura nacional venía padeciendo una larga epidemia de ángeles y que todo ese barullo angélico le daba ya en el mismo forro, etc., etc. (160)

La obra *Anjos* de Xul Solar, realizada en su período europeo (1914- 1927, probablemente en París) ilustra esta discusión y da cuenta de la temprana utilización de la lengua neocriolla para designar sus obras.

Tanto el canto del río como la discusión sobre los ángeles nos hablan de propuestas para una mitología, una construcción de sentidos o creaciones de mundos posibles.



Alejandro Xul Solar, *Anjos*, 1915, acuarela sobre papel, 28 x 37 cm.

La tercera evasión del alma en lo maravilloso comienza con el Petiso Bernini, quien convoca la primera aparición de la genealogía adánica: el majestuoso Gliptodonte. Mientras Bernini expone su teoría acerca de “*el espíritu de la tierra*”⁶⁰, aparece el legendario saurio para relatar el origen eólico de la pampa:

(...) la figura extraordinaria que se les apareció en aquel instante salía del orden natural que preside las cosas de este mundo: aborto de la noche, aquella figura parecía el fantasma de un peludo gigante cuyo enorme caparazón irradiaba cierta luz fosforescente muy viva (167).

⁶⁰ Marechal recupera en este sentido otra tradición: la utopía del hombre nuevo del *Hombre que esta solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz (1930)

El Gliptodonte viene a decirles que el origen del *lões* pampeano no es marítimo sino eólico:

(...) entonces fue cuando Schultze, dirigiéndose al monstruo, le rogó por el erebo y la noche, por el alma de Darwin y la sombra de Ameghino, que se dignase a revelar a unos tristes viandantes el origen auténtico del lões pampeano (...) In principium - declaró solemnemente- la pampa era una base cristalina formada por estructura montañosas; o mejor dicho, era un relieve periférico de rocas metamórficas y eruptivas, o más claro aún, la pampa era una gran llanura en destrucción. (168)

Es de la actual Patagonia argentina de donde proviene Gliptodonte. Retomar este animal extinto hace más de 10.000 años, simboliza el origen remoto de la genealogía, porque en la reconstrucción del “mito argentino” debe haber un principio fundante que no se busca en Europa, sino en esa gran “llanura en destrucción”. Nos interesa al respecto rescatar las palabras de M. Eliade (1998) sobre el mito:

El mito reactualiza continuamente el Gran Tiempo, y al hacerlo proyecta al auditorio sobre un plano sobrehumano y sobrehistórico que, entre otras cosas, permite a este auditorio el acercamiento a una realidad imposible de alcanzar sobre el plano de la existencia individual profana. (1998:66)

En este sentido, habría una búsqueda para encontrar uno o varios mitos que sustenten esa identidad argentina “*en esperanza*” (136), desde el canto del río hasta el notable linyera pampeano que –supuestamente- habla en... ¡sánscrito! El acontecimiento del Gliptodonte se justifica como hecho sobrenatural y posteriormente se lo ubica dentro del plano de lo onírico, por lo tanto, todas las “evasiones del alma” son posibilidades del mito fundante.

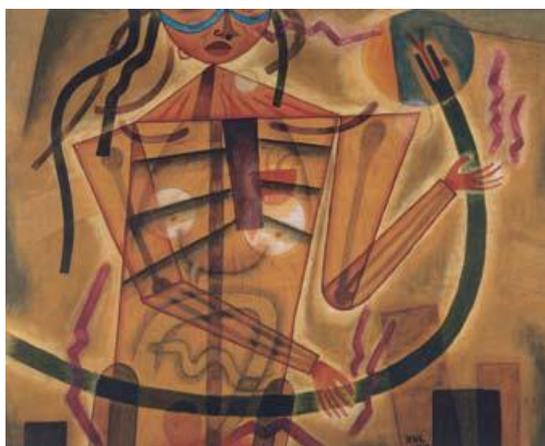
La *aventura del Gliptodonte*, no culmina con la desaparición de éste y el mensaje de las tres bolas fecales para la posteridad. La genealogía continúa cuando aparece el Cacique Paleocurá, posteriormente Santos Vega y detrás Juan sin Ropa, que, luego de la discusión sobre la disputa con Santos Vega, muta a cocoliche. El cocoliche se transforma en el Abuelo Sebastián, Mr. Chisholm, tío Sam, judío errante, y aquí, como intuyendo la aparición de su Neocriollo, dice el narrador:

El astrólogo Schultze no admitía las versiones infantiles con las que acababa de darse la leyenda: para él aquella fábula tenía un sentido esotérico; y Juan sin Ropa, vencedor en el combate lírico, solo era una prefiguración del Neocriollo, que habitaría la pampa en un futuro lejano. (179).

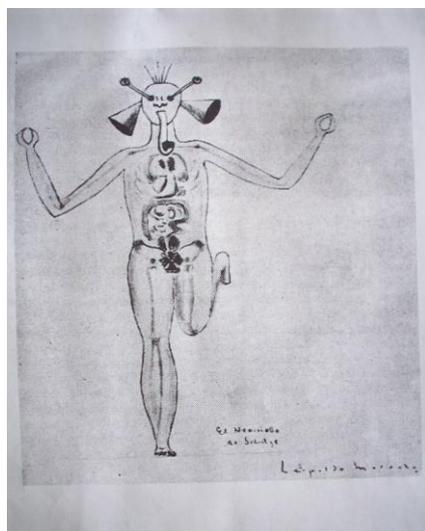
Todos esos personajes *mutantes* son fragmentos en la construcción del mito, posibles cimientos sobre los cuales elaborar la narración de la identidad argentina *en esperanza*.

3. NEOCRIOLLO o “el esperpento abominable”:

“Aquella forma estaba completamente desnuda: su caja torácica y su abdomen lucían una transparencia de Rayos X que dejaba ver el fino dibujo de los órganos internos; se mantenía de pie sobre una de sus piernas gigantes y llevaba encogida la otra, como los flamencos del sur” (180)



Ña Diáfana 1923
Acuarela sobre papel
26 x 32 cm
Museo Xul Solar



Es en el Libro Segundo, donde el Astrólogo Schultze explica las características físicas del Neocriollo -exposición en la tertulia de los Amundsen ante la audiencia femenina-. En esta ocasión relata sus investigaciones sobre el Neocriollo y dice: “yo no he inventado al Neocriollo: el Neocriollo será el producto natural de las fuerzas astrológicas que rigen a este país” (112).

El Neocriollo corresponde entonces según el Astrólogo, al nuevo hombre americano. Dijimos que en las concepciones de Xul Solar, el interés por crear una nueva lengua se relaciona íntimamente con la gestación de esta lengua para el advenimiento de un “nuevo hombre”. En las producciones de Xul, si bien hay referencias a novedades anatómicas⁶¹ no hay, en el momento en que Marechal está escribiendo el *Adán* (1930-1948), una propuesta específica de un “hombre nuevo” a nivel “creación física de un nuevo ser humano”. Sin embargo, en el *Adán Buenosayres*, el neocriollo no corresponde a una lengua, como en el planteo de Xul, sino justamente a la conformación física de un nuevo hombre con características anatómicas específicas. Decimos que además, el N-neocriollo es la incorporación por parte de Marechal de la visión de mundo de Xul Solar, es una nueva lengua (a partir de los sonidos emitidos por el Neocriollo, pero también de las múltiples neopalabras marechalianas), es una nueva estética (descripciones plásticas de la helicoide). El neocriollo es un proyecto doble de Xul basado en la creación de una nueva lengua y posteriormente un nuevo hombre. Dice Marta Sierra respecto al Neocriollo en el *Adán Buenosayres*:

*El Neocriollo, que concita el interés colectivo de los integrantes del grupo de vanguardia representado por la novela de Marechal, es una alegoría de la transición de una sociedad rural a una tecnológica. Expresa además la obsesión del período por el vitalismo corporal y la búsqueda de una productividad literaria que combine cuerpo y tecnología. Es además un texto manifiesto, una representación de un cuerpo y un discurso colectivo, y como tal el Neocriollo puede pensarse además como uno de los textos producidos en el lenguaje imaginario creado por Xul Solar.*⁶²

⁶¹ Xul en “Propuestas para más vida futura, algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”, propone: “Hay mucho que decir, y lo habrá siempre, en tema de ampliaciones de capacidad y órganos del cuerpo físico humano actual, por una parte, y de aumento de la población, de entes mentales por otra. Lo primero podría realizarse por lentos grados de estudio y ensayos, entre categorías desde lo más fácil a lo casi imposible: 1) por apéndices sin vida, unidos al cuerpo e integrados a él; 2) por injertos, cirugía y estímulo y fomento, en alguna parte del cuerpo. En más costoso futuro; 3) por desarrollo anatómico consciente, sin plazo fijo (no desalentos)” (Entrevistas, artículos y textos inéditos, 2006:147)

⁶² SIERRA, Marta, “Máquinas, ficciones y sociedades secretas: *Caterva* y *La ciudad ausente*” *Revista Iberoamericana* Volumen XXI Numero 211 abril- junio 2005. 521- 537.

En la tertulia Amundsen se exponen los once sentidos del Neocriollo. Comienza el Astrólogo con la descripción del “*esperpento abominable*” como lo llama Ethel, a lo que el demiurgo responde: “*Admitirán ustedes que el Neocriollo está destinado a realizar las grandes posibilidades americanas, y que deberá nacer bajo los auspicios más favorables de la astrología*” (112). El Neocriollo se configura, junto con la nueva lengua – el neocriollo - que lleva el nombre del hombre nuevo, como la gran unión utópica latinoamericana. Lo anterior, pensado a la luz de las citas incorporadas en la primer parte de nuestro trabajo (donde reflexionamos sobre las publicaciones de Xul Solar), nos aproxima a considerar la incorporación por parte de Marechal en su *Adán Buenosayres* de una propuesta novedosa en tanto se mira (y piensa) lo latinoamericano en su conjunto, no solo remitido a lo nacional sino hacia la unificación de los países que lo forman.

El Astrólogo expone los once sentidos del Neocriollo determinados por la influencia de los astros: “*el idioma del Neocriollo será entre metafísico y poético, sin lógica ni gramática*”. Y cuando, efectivamente, opera la última transformación increíble y aparece el Neocriollo en la genealogía adánica, dice el narrador:

(...) un chorro de sonidos inarticulados brotó de la jeta saxofónica, una voz que imitaba el silbo de la perdiz, la cavatina del jilguero, el arrullo de la tórtola, el croar de la rana, el graznido del carancho, el piar del gorrión, el alarido del chajá, el escándalo del tero. Y según la mayor o menor sublimidad de los conceptos que vertía el Neocriollo se agigantaba o se reducía a las proporciones de un enano (180).

Dos aspectos en este fragmento relacionados con lo identitario nos interesa resaltar: en primer lugar, la descripción de cada sonido y de cada animal que lo efectúa, corresponde a una especie de ave propia de nuestro país; por otro lado, la primacía de la musicalidad por sobre la forma en correspondencia con la búsqueda de un lenguaje poético, alejado de la intención del referente.⁶³

En la lengua hablada por el Neocriollo nos topamos con la poética de Adán, ya que cuando el Astrólogo traduce lo dicho por el Neocriollo, la respuesta de los

⁶³ Cintia Cristiá ha estudiado la función de la música en la obra de Xul Solar, y dice al respecto “*El paralelismo entre su estudio lingüístico y el musical se repite en varias oportunidades a lo largo de su vida*” y más adelante “*A través de la figura de la trompeta, la música ocupa un rol central en Anjo, carta de Tarot pintada por Xul que corresponde al Arcano XX y se titula generalmente Juicio, Resurrección o Trompeta. Esta imagen representa la resurrección de los cuerpos y de las almas, el proceso de renacimiento espiritual, la renovación interior o la comunicación con lo divino.*” (2005: 67). Para mayor información consultar: CRISTIÁ, Cintia. (2011) *Xul Solar un músico visual*. Buenos Aires. Gourmet Musical.

expedicionarios es la siguiente: “*tristemente lógico... jevadirse de la lógica! Una empresa de locos o de santos*” (180). En este sentido, en la Glorieta de Ciro, que analizaremos en el apartado siguiente, la poética esbozada por Adán también trabaja este tópico acerca de “la lógica” y la “imposibilidad de pensar lo impensable”. Volveremos sobre este punto para explicarlo específicamente en el apartado siguiente. Finalmente el Neocriollo se despide:

(...) *girando sobre sí mismo, apuntó con sus nalgas a los héroes y soltó un pedo luminoso que ascendió en la noche hasta el cielo de los fijos y se ubicó en la constelación de Centauro entre las estrellas alfa y beta.* (181)

Notemos que esta irrupción de lo escatológico – “lo bajo” - en medio de los pensamientos más filosóficos – “lo alto” - es una de las estrategias constantes en la representación del humor en *Adán Buenosayres*. Con esto, retomamos nuestras reflexiones del comienzo de este capítulo: en la fusión de planos (lo “mítico” y lo “profano”), en la incorporación de diferentes voces, en las disputas de sentidos, es en donde, creemos, Marechal construye una aproximación a “lo argentino”. Dice Marta Sierra:

El Neocriollo de Marechal no es sino una réplica de la máquina de los medios y los intentos de grupos intelectuales de procesar las tradiciones híbridas que forman las identidades nacionales a comienzos del siglo XX. (2005: 522)

Creemos que si la intervención del neocriollo solo es considerada como una *máquina de medios*, representante de *tradiciones híbridas*, se desconoce la posibilidad de leer esta creación utópica desde su incorporación como *nuevo hombre futuro*, de la manera que lo suponía nuestro Xul Solar. Y para concluir, citamos el *hombre nuevo* que relata Xul en sus *San Signos*. Corresponde a la visión número 43 del 7 de julio de 1926. 5: 30h.

5.

pois prúntu al choldivo, siempre cerca de mi, do estou hi ke kieru briverme. alfin hai luz mais clara, citrìn en flunube i yi gran luzesponqa pli'c'lor, de do salgan mui simples briformas i gleientes poco vivi, poco diuri. me asustu de verme tal esponja, cuando yi epibrille blan' lúz i yi el uombre da fut' raza. tene longa chola epiancho, triangul' tronco, es espaldian' cò, çinturfaino, de lungos membros cuatrimani, de blan' piel irisada, cámbindo mo sus oquos de too c'lor, i su boca de too c'lor i toa forma. lo dulu, casi asoru, a mi tipiogo, i ahora lo veu epiente los oqos del chol'divo, mo xi ambos un ser. doh sierpes colgan aos laos, una roqa, otr' azul.

6.

el zenít nocheze, i lu kera divo es gran fobola blanca, mo muerta pues no la sentu, i el uombre se mergë yí finë. pericreze la teonoch, kes rabien pannoche caos, i too está negro, muerto, i tornu a noso mun lugar. (2012: 43)

5.

después le pregunto al dios de la cabeza, siempre cerca de mí, dónde estoy y le digo que quiero verme a mí mismo espiritualmente. al fin hay una luz más clara, de color limón en una nube fluida y allí hay una gran esponja de luz de colores complicados, de donde salen formas espirituales muy simples y seres gelatinosos que viven poco, que duran poco tiempo. me asusto de ver que soy tal esponja, cuando allí arriba brilla una luz blanca y allí esta el hombre primordial de la raza del futuro. tiene una cabeza larga que es ancha arriba, un tronco triangular, es ancho de espalda, con una cintura fina, de largos miembros con cuatro manos, de blanca piel irisada, cambiando como sus ojos de todos los colores, y su boca de todos los colores y de todas las formas. lo adulo, casi lo adoro, a mi yo superior típico, y ahora lo veo arriba entre los ojos del dios de la cabeza, como si ambos formaran un solo ser. dos serpientes le cuelgan a los lados, una roja la otra azul.

6.

El cenit anochece, y lo que era dios es una gran bola fosforescente y blanca, como muerta pues no la siento, y el hombre primordial se sumerge y termina allí. alrededor crece la noche divina, que es más bien la noche total del caos, todo está negro, muerto y vuelvo a nuestro lugar mundano.

No hay una sola manera de concebir el nuevo hombre futuro; en el *Adán Buenosayres* se da voz a múltiples posibilidades y propuestas de lo que puede llegar a acontecer; el Neocriollo es una propuesta emergente valorada de tal modo que representa la culminación de la genealogía adánica. Considerando que será el *Paleogogo* el personaje final con el que se encuentran Adán y el Astrólogo en el recorrido por las espiras del helicoidal infierno de Cacodelphia, cabe preguntarnos: ¿Será el *Neocriollo* el ápice del “cono celestial” de Calidelfia?

CAPITULO 4

Libro Cuarto

Poética esbozada por Adán en la Glorieta de Ciro.

“Lo que Ciro lloraba en esa medianoche otoñal era el ocaso del júbilo; porque Ciro Rossini, propietario y animador de la glorieta “Ciro”, era en el fondo 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 Dionisos o las danzas de Coré la resurrecta.”(236)

En este apartado tomaremos la primera parte del Libro IV del *Adán Buenosayres* como eje para nuestra reflexión. Intentaremos abordar la concepción poética que propone Adán en la Glorieta de Ciro. Para ello analizaremos episodios que dan cuenta de la complicidad del Astrólogo con el personaje de Adán en la Glorieta y en qué medida podríamos detectar coincidencias y divergencias en sus posturas estéticas.

Seis de los viajeros adánicos (Del Solar desiste), comparten mesa con “el payador Tissone”, “el Príncipe Azul” y “el trío los Bohemios”. Estos representan arquetípicamente las diversas polémicas que se plasman en *Martín Fierro Segunda época*, principalmente aquellas disputas sobre el acontecimiento estético. El primero, con su guitarra, representa la voz del gaucho, cuando se le pregunta su origen responde: “*Vea, nací en la Paternal, y nunca salí del barrio, ¡me caiga muerto!*” (241), el payador Tissone no sabe ninguna de las disciplinas criollas: *ni jinetear, ni hacer un nudo potreador, ni echar un pial sobre el lomo, ni mancornar un novillo* (241) En Tissone podemos leer un eje que recorre la literatura argentina: la gauchesca y su decadencia como expresión estética de “lo argentino”.

Respecto al Príncipe Azul, se dice de él que es un poeta social, “*lo que me interecea es el presente, yo soy una poeeta de ahora*” (242) a lo que Adán responde “*el arte no se propone lo verdadero, en tanto que verdadero, sino en tanto que hermoso*” y el Príncipe retruca “*Permíctame, yo no la voy con gramácticas. ¡Al público hay que hablarle dereccho viejo!*” (243). Podríamos leer aquí las polémicas entre los bandos Boedo y Florida, en el tópico de la literatura como transparencia, al servicio de otra causa diferente de la puramente estética. La metáfora y el humor serán dos elementos claves en el programa vanguardista de *Martín Fierro*, en contraposición al realismo-naturalismo de las producciones de Boedo. El humor se configura como un recurso central en el *Adán Buenosayres*, y puede ser considerado como una de las manifestaciones de evocación de aquel plan creativo-lúdico plasmado en *Martín Fierro*.

Podemos leer la reflexión de Adán en función de la teoría estética que propone Macedonio Fernández quien dirá en el *¿Prólogo Cuádruple?* de *Museo de la Novela de la Eterna*:

Y seriamente creo que la Literatura es precisamente la belarte⁶⁴ de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. Esto es ley para toda belarte y significa que el “asunto” del arte carece de valor artístico o la elección es todo el valor del arte. Clasificar asuntos como unos mejores, más interesantes que otros, es hablar de ética: hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto. Los asuntos los encuentra todo el mundo fácilmente, superabundan: las páginas de arte son escasísimas y se laboran con desesperación, con lágrimas e iras de Labor. (1975; 124)

Si hacer estética es *ejecutar artísticamente cualquier asunto*, la dicotomía planteada en términos “forma/contenido”- “Florida/Boedo” quedaría fuera de discusión porque cualquier asunto es válido, lo que importa es la *ejecución artística*.

Respecto al “trío los Bohemios” encontramos lazos entre los “disparates” que dicen cantar y la “arenca política del neocriollo”. “*El disparate químicamente puro no existe ni es posible*” (244) les dice Adán, y ya ha dicho respecto al neocriollo “*tristemente lógico... ¡evadirse de la lógica! Una empresa de locos o de santos*” (180). Culmina Adán su explicación diciendo “*El disparate no es de este mundo*”, y continúa el Astrólogo “*el disparate absoluto corresponde al orden angélico*” y esto es porque el único disparate es creer que la inteligencia humana sea capaz del absoluto disparate.

1. Los “sapos-cisnes” o en qué lengua escribir...

Jugando con las formas, se acercan a la poesía: “*Jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino, eso es la poesía*” (245) les dice Adán. Recordemos las palabras que le dedica Marechal a Xul en el *Pan Juego...*: “*(...) la Creación Divina es un juego, y que Xul, al crear el suyo, habría imitado al artífice divino, como buen demiurgo que fue.*” (1967; 1).

⁶⁴ En el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* se explica este término como “*Belarte: 1. Suma de teorías estéticas de Macedonio Fernández. 2. Macedonio opone Arte, entendido como invención, a la concepción mimética de la tradición realista. Invención no significa desborde de fantasía ni “rutina de innovar”, sino invención absoluta sin referencialidad externa. Con el término Belarte, Macedonio designa las obras de invención pura que suscitan y nacen de “emoción impráctica”, que se proponen generar una conmoción de la seguridad intelectual y ontológica del lector a través de un plan conciente de técnicas indirectas, y que se restringen a la exclusividad de su propio material y “órgano” (...) Toda obra de arte entendida como invención supone el autocuestionamiento y la indagación conceptual, incluso de parte del artista: “No digamos más las Belartes, digamos las Duda-artes” Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández. Editor Ricardo Piglia. (2000:18). Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica Argentina.*

Para Adán, el poeta está obligado a trabajar con formas dadas, no es un creador absoluto. El Astrólogo, Pereda y Ciro son quienes se alejan, luego de la disputa, para escuchar la propuesta poética de Adán.

Dice Adán: “*el poeta es el más fiel de sus imitadores porque, a la manera del Verbo, crea “nombrando”*” (250); él crea en el caos musical, en la ausencia de norma, la convivencia de todas las formas, ahí es cuando el poeta elige y esa es la primera “muerte” porque al seleccionar, excluye. El caos, para Marechal representa un estado de potencialidad de las formas; el poeta elige y da forma a una sola posibilidad de entre todas las que presenta ese caos, “*caos es el espacio abierto en que nacieron todas las cosas*” (Coulson, 1974: 42).

En este punto consideramos el análisis de Graciela Coulson, donde se explica que Marechal insiste en su obra en la idea de la caída, en la separación y la multiplicidad (1974: 17). Adán refiere, en el Libro Primero, a la *gozosa unidad perdida*:

Como en su primer día, el mundo brotaba del amor y del odio (salud viejo Empedocles!) y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro...” (...) “y en eso estaba su culpa (salud viejo Anixamandro!): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad. (17)

La caída del alma equivale a la separación del uno, que lleva al individualismo y la disgregación:

Se oye en Marechal el melancólico lamento del hombre que, separado temporariamente de Dios, vive en esperanza de la re-uniión y con conciencia plena de su origen y destino. No hay angustia porque el tiempo histórico pierde importancia: es solo un paréntesis abierto en la eternidad (1974: 21)

Como señala Marechal en las Claves del *Adán Buenosayres*:

Adán Buenosayres, es un viajero que se desplaza con un objetivo fijo: el fin o finalidad de su viaje. Surca el océano de lo múltiple, no para dividir y atomizar su ser en el maremagnum de las contingencias y diversificaciones, si no para rescatar, a flor de agua, la unidad misma de su ser trascendente”. (1977: 20)

Tres son las caídas del poeta: cae primeramente al elegir una forma para su canto, es decir cuando diferencia algunas formas por sobre otras; en segundo lugar cae cuando selecciona una de ellas y la tercera caída ocurre cuando el poeta elige

encarnar esa forma en materia, entonces “*el idioma, (...) le pondrá nuevos límites.*” (253).

Si la poesía tiene para Adán un origen divino, entonces el poeta se asemeja a Dios en cuanto a que ambos *crean por amor*; pero Dios crea libremente, el poeta no. El poeta debe asumir la ley de la jerarquía para brindar el conocimiento:

(...) el poeta recibe algo en el momento de su inspiración, y debe hacer partícipes de lo recibido a los que nada recibieron. El suyo es un acto amoroso; pero, como las demás criaturas que ofrecen algo, el poeta solo es un instrumento del Primer Amor. (254)

En Cuadernos de Navegación dice Marechal:

Ya ves, Elbiamor, como el arte, puesto al servicio de una actividad que lo supera en jerarquía, continúa siendo libre, tenga o no conciencia de tan alta servidumbre. Pierde su libertad, en cambio si presta servicio a planos de actividad inferiores al suyo (como lo son el de lo político, lo social y lo económico) porque tales actividades, tan necesarias en su “género”, le impondrán al arte una razón suficiente que no es la suya propia, con lo cual el arte dejará de serlo para descender a la bajeza de lo que sirve.” (1995:206)

El propósito de la obra de arte es doble: primero el conocimiento, luego el deleite.⁶⁵ El principio del conocimiento se basa, según Coulson, en una forma de saber superior, “*vislumbres del mundo inteligible que llevan al hombre al descubrimiento de verdades eternas y, por ellas, a la paz interior de que goza aquel que sabe el cómo, el qué, el porqué y el para qué de su tiempo existencial*” (Coulson; 1974: 46). Si el poeta es un imitador de la belleza, “*las cosas bellas “un pájaro”, “una flor” (...) son reflejo u “homologado” de la Suprema Belleza*” (Coulson, 1974: 45) las “cosas del mundo” se convierten en puertas de acceso a la Belleza y al conocimiento⁶⁶.

Respecto a la lengua neocriolla inventada por Xul, debemos resaltar una diferencia fundamental entre el trabajo con elementos dados y la creación total de

⁶⁵ En *Descenso y Ascenso del alma por la Belleza* (1965) dice Marechal “Elbiamor, ahora sé que al deleitarme con lo bello conozco algo: doy en algo, directamente y no en su imagen o concepto ya que mi alma lo ve, lo aprehende y lo goza en un acto tan súbito, que no sabe si goza porque conoce o conoce porque goza” (19) Buenos Aires, Ed. Citerea.

⁶⁶ Como señala Umberto Eco en *Arte y belleza en la estética medieval* respecto a la importancia del simbolismo y la alegoría: “*El cristianismo primitivo había educado en la traducción simbólica de los principios de la fe; lo había hecho por motivos de prudencia, ocultando, por ejemplo la figura del Salvador bajo el aspecto de pez para eludir, a través de la criptografía, los riesgos de la persecución; ahora bien, había abierto el camino a una posibilidad imaginativa y didascálica que debía resultar congenial al hombre medieval.* (2012 :90)

una nueva lengua, porque el neocriollo obliga al lector a re-aprender. Somos analfabetos frente al neocriollo -y para colmo, Xul continuamente agrega *nuevas mejoras*. El instrumento estético principal para la literatura, la palabra, concebida desde el neocriollo, nos obliga como lectores a asumir un nuevo código para poder comprender esa lengua extraña. Podemos concebir el concepto de extrañamiento como una característica de la vanguardia que representa un *volver a mirar* y es también una manera de rechazar cierta realidad degradada que ha sido engendrada por el hombre. Si, como proponía la vanguardia martinfierrista, *lo nuevo* debía fisurar la estética dominante del realismo-naturalismo, la creación de Xul Solar es un ejemplo de ruptura total con aquello conocido. Es importante poder hacer ver que las nuevas construcciones lingüísticas son una respuesta a la falta de certezas, son la posibilidad de múltiples códigos. El caso extremo lo encontramos en el *Altazor* de Huidobro, donde en el Canto VII⁶⁷ hay absoluta carencia de referencialidad, la lengua se transforma en sonido. El *glígligo*⁶⁸ de Cortázar también es un ejemplo de búsqueda y experimentación respecto de la lengua.

Las referencias que nos dejó Xul Solar respecto a su neocriollo son escasísimas, entre ellas podemos mencionar algunos glosarios⁶⁹ y la “Conferencia sobre la lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación” (28 de agosto de 1962)⁷⁰.

⁶⁷ Ai aia aia
ia ia ia iai ui
tralali
lali lalà
Aruaru

Ululario
(...)

HUIDOBRO, Vicente (2010), *Altazor*, Buenos Aires, Corregidor. Pag 147.

⁶⁸ “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fíulas de cariaconcia(...)” Capítulo 68, CORTÁZAR, Julio (2004) *Rayuela*, Buenos Aires, Alfaguara.

⁶⁹ En dos de las tres visiones publicadas “Visión sobre el trilineo” (revista *Destiempo*- 1936) y “Apuntes de neocriollo” (revista *Azul*- 1931) así como en “los piensos cortos” hay glosas explicativas. Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, 2006. Buenos Aires. (176- 180)

⁷⁰ Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, 2006. Buenos Aires. Pág. 198. Ver cita en capítulo II (neocriollo) de nuestro trabajo.

Dos textos que dan cuenta de manera teórica sobre su concepción del arte y proceso creativo, corresponden a “Auge Escuelas Plasti” (194?) y “Explica” (1953). En el primero propone una “*ordenación zodiacal, nueva para nosotros pero eterna, de las posibles escuelas básicas en la plástica, por sobre la historia del arte*” (2006:156), considera que estas escuelas deberían ordenarse según los temperamentos de los doce signos del zodiaco,

Usar esta ordenación (si no se halla otra mejor), nos libraría de muchos tanteos y errores de vocación, de muchas disensiones sobre la primacía o licitud entre distintas escuelas, traería más tolerancia y ampliaría campo y horizontes de cada artista hasta el infinito (2006: 156)

“Explica” es un texto introductorio para el catálogo de su exposición *Pinties y dibujos* en la *Sala V Van Riel*. “Auge escuelas Plasti” es un manuscrito que sería el antecedente de “Explica”, Xul propone aquí el *panbeldokie (total doctrina estética)* que sería *el arco iris de las escuelas* (159). Es la primera formulación teórica de su propia doctrina estética basada en el ordenamiento de los “temperamentos”- aire, tierra, fuego, aire- que varían en tres polaridades- positiva, negativa y neutra- y dan doce tipos de correspondencias, en concordancia con el sistema zodiacal. Sistema estético y su propio sistema de conocimiento impregnan todas sus creaciones y guían todas sus investigaciones incluido el pan ajedrez⁷¹. Como señala Artundo, en el momento en que Xul estaba proponiendo un *panbeldokie* se podía considerar como una superación de la polémica arte figurativo/abstracto para que cada tradición de pensamiento aportara al arte aquello que tenía de más de significativo.

Siguiendo con la división que hicimos en el Capítulo I, y en relación con la concepción estética de Xul *hacia afuera*, o en su aspecto “Visible”, queremos citar dos de sus visiones expuestas en los *San Signos*, que pertenecerían al aspecto más oculto de nuestro artista, se habla aquí de la *creación por amor* y de la creación como un *juego divino* (¿Reminiscencias del *Pan juego...* de Marechal?). El siguiente

⁷¹ *Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, 2006. Buenos Aires. Pág. 39.*

mensaje expuesto por un Anjo⁷² lo encontramos en la visión número 18 relatada en *San Signos* (correspondiente a 14 de octubre de 1925):

6.

“con lu ke gastais en exítevos i lastimevos i en sujetos, puedais mui creaze, dar suiforma, i biocuerpo a vuestros deseos. “dioseh son magos, libres creazan, fogui, ensyn qarmoni; jogan mo nenes pal suelo, chol’jú pal mundo, i se alzan i vergan según progresan nel creazijogo. no les hai esquemas ni nada rigi, xus diskierreh son cuasi quim, too es fen’azar, mas como lu teo-, dei-, hi divi carácter prin’és qarmonia, toa xu tarea hi toile i obra es bel- danza, interqusta, el mundo es perprova i tenta, se ‘plente asta más nó, asta ke perece por tro, i por fiake dus dioses, pero lo ke muere no plenacabe, i nada hai ke no vive, o siempre hai lugar nel infinito, kes én i éxo, micro i macro, con un surinfinito de upa base, vuestro tao es creación, pah ser divi, tristes los’téviles, ke se van sérrin en xu desperdicio, mo en prisión, i achíkense, cuando toa vida creze o cumule mas vida, el padre seaze madre i ame al mundo filio de ambos. Ves, soi ombre i tengu tetas i vulva pueh soi tambien madre” él parle o creaze o mane discosas, se move o camba, per, me parece kelme dokaba la creazión por amor, pa hame lo creazio, hasta ke xe ha creazio pueí toó.

6.

entre lo que gastáis en excitaros, lastimaros y ensuciaros podéis crear mucho, dar una forma especial y un cuerpo viviente a vuestros deseos. los dioses son magos, como seres libres crean, fogosamente, unidos en armonía; juegan como niños por el suelo, cabeza abajo hacia el mundo, y se alzan y verguen según progresan en el juego creativo. no hay para ellos ni esquemas ni nada rígido, sus diferentes deseos son casi un antojo, y todo sucede aparentemente al azar; pero como el carácter teológico, sagrado y divino principal es armonía, toda su tarea y trabajo y obra es un danza bella y precisa entre ellos, el mundo es una prueba y una tentativa continua, se completa lo más posible, hasta que perece por ser demasiado, o por la pereza de los dioses, pero lo que muere no acaba totalmente, y nada hay que no siga viviendo; y siempre existe un lugar en el infinito, que es interior y exterior, microscópico y microscópico, cuya base invertida se extiende infinitamente hacia arriba. vuestro camino para ser divino es la creación, tristes son los estériles, que se van encerrando en su desperdicio, como en una prisión, y achicándose, cuando toda la vida crece y acumula aún más vida, el padre se hace madre y ama al mundo que es hijo de ambos, ves, soy hombre y tengo tetas y vulva pues soy también madre ”. él habla y crea y emana cosas distintas; se mueve y cambia constantemente. me parece que el me estaba enseñando la creación por amor, para amar lo creado hasta haber creado todo lo posible (2012: 18)

¿Es posible pensar una correspondencia entre la concepción del acto creativo entre Xul y Marechal? Para Adán crear es un *acto de amor*, se puede imitar el Verbo en el “orden de la creación” pero no en el de la redención. Destacamos tres ideas de este mensaje: la creación entendida como un juego, como un “acto de amor” y como una necesidad del hombre⁷³. Como ya vimos, la creación para Adán

⁷² Recordamos que cuando le habla un Anjo o Divo, la marca tipográfica para identificarlo es el subrayado.

⁷³ Este “Anjo” o “divo” mensajero es, al igual que en la visión número 51 que corresponde al 27 de agosto de 1935 ya citada, hermafrodita. Es interesante, respecto a la dualidad sexual de estos

corresponde a un acto de amor, si la poesía tiene un origen divino, el poeta se asemeja a Dios en cuanto a que ambos *crean por amor*, pero Dios crea libremente, el poeta no. Para brindar deleite y conocimiento el poeta debe asumir la ley de la jerarquía.

Otra visión que consideramos relevante para comprender el acto creativo en la mirada de Xul Solar, corresponde a la visión número 21 del 6 de noviembre de 1925 (11: 40h.) transcribimos solo el mensaje del ángel llamado TAR OEA:

5.
(...)
"Las regiones ke viste son un mismo cielo. Somo divos de mismo clan.
Cada uno es parte dos demás, i toos en cada uno.
"Símbolos valgan si xe magiusan. No son lingua estable.
"Harás un simbo libro pos. Te lo darán en el cielo más xai keste
"Cuan mas cor" pondras i relas' s tene un simbolo, mas vero y solido es.
"Cuan mas pondo el simbolo i la evoca, mas verohsomus los divos.
"Pa envoke mas ra' más xai: envólvest' en flamas ke te keman, xa fumo te será manto
ke paul' seará blu wevo, ken él subarás.
i "Antes de kier' sube más, enmoreste neste cielo. Akí fazte casa y mersa.
Desde aki obrarás nel mundo.
"Creazes, per, i serás divi. Autocreáazeste, per.
"Tu obra es arraige, junte, rele, distidiscosos num macrosér. Esto eh ciel' puéi.
"Vivaràs basti pa la obra." (2012; 21)

5.
(...)
"Las regiones que viste son un solo cielo. Somos dioses del mismo clan. Cada uno
forma parte de los demás, y todos existen en cada uno.
"Los símbolos valen si se usan mágicamente. No son una lengua estable.
"Harás un libro de símbolos después. Te lo darán en un cielo más alto que éste.
"Cuántas más correspondencias y relaciones tiene un símbolo, más verdadero y sólido
es.
"Cuanto más profundo es el símbolo y la invocación, más verdaderos somos nosotros
los dioses.
"Para invocar más rápida y más altamente: envuélvete en llamas que te queman; su
humo te servirá como un manto que paulatinamente se hará un huevo azul en el que
subirás.
"Antes de subir más a tu voluntad, mora en este cielo. Aquí hazte una casa y hazte
parte del vulgo. Desde aquí obrarás en el mundo.
"Crea continuamente y serás divino. Créate a ti mismo continuamente.
"Tu obra es arraigar, juntar, relacionar, cosas diferentes y distantes en un gran ser.
esto es posible en el cielo.
"Vivirás lo suficiente como para completar tu obra."

En Xul Solar, el acto creativo se extiende a todos los lenguajes artísticos, la plástica, la música, la lengua, en diálogo con concepciones espiritualistas y otras

mensajeros, revisar las concepciones que sobre los dioses poseían los antiguos pueblos originarios latinoamericanos. Dice Kusch: "*Orcoraca significa literalmente macho- vulva y simboliza, por lo tanto, la autocopulación de Viracocha, o sea que se hace referencia directa a la dualidad del mismo*" (1999: 43).

tradiciones de pensamiento. Su trabajo es encontrar posibles vínculos entre todas estas manifestaciones y lograr ese *panbeldokie o total doctrina estética*.

“Los sapos cisnes o en que lengua escribir” significa volver a preguntarse ¿En qué lengua escribir una *Argentinopeya*? Y al respecto señala Marta Cisneros:

“Es en la primer novela de Leopoldo Marechal el lugar de encuentro (desde el terreno de la más pura cultura letrada) y convivencia de las múltiples formas que el lenguaje revestía hacia esos años, dentro y fuera de las formas literarias. Este “muestrario” de códigos, cada uno de los cuales implica una visión de mundo, se inserta en el Adán Buenosayres al menos desde dos vertientes:

a-Por un lado, la de la propia factura literaria que sitúa a un mismo nivel estético las múltiples voces de la calle, la oralidad urbana de los diálogos de cafpe o de la tertulia familiar, las reflexiones poéticas- filosóficas del “Cuaderno de Tapas Azules” o de la angustia existencial y (...) el del tango

b-La otra vertiente, la de las “deudas intelectuales” o citas, tan caras a la intertextualidad de la cultura letrada (...)”(2000: 25)

Ya dijimos que la novela de Leopoldo Marechal, fue considerada por la crítica de manera desigual. Afirmaba Cortázar en 1948:

Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor) que puede articularse perfectamente con la mejor prosa “literaria” y fusionar cada vez mejor con ella- pero para irla liquidando secretamente y en buena hora. El idioma de Adán Buenosayres vacila todavía pero lo que Marechal ha logrado es la aportación más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos⁷⁴... (1977:26)

Eduardo González Lanuza (el creador de la revista mural *PRISMA*), en la revista *Sur*, 1948 elabora otra crítica, descalificadora desde el punto de vista (supuestamente) estético al *Adán Buenosayres*. Años más tarde, con el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, comienza el rescate y relectura de la novela.

Respecto a la lengua del *Adán Buenosayres*, decía González Lanuza que “*Al lado del que utilizan los personajes del Adán Buenosayres, el empleado en nuestras canchas de fútbol es digno de una fiesta de fin de curso en un colegio de monjas*” (*Sur*, 1948; N° 169, 87-93) y, como señala Barcia, sobre setecientas páginas apenas hay veinte expresiones más o menos escatológicas utilizadas para descalificar o como recurso cómico. (1994: 27). El problema no es que Marechal utilice la lengua de los *water-closets*, que tanto molesta a González Lanuza, porque esa lengua es solo una ínfima parte de código en cuestión; el problema radica en la legitimidad

⁷⁴ CORTÁZAR, Julio (1977) “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”, en *Interpretaciones y claves del Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, Montevideo, Acali Editorial, 1977. Págs. 26 y 27.

estética de una novedosa y provocadora lengua literaria. Y, como ya señalamos al pensar la genealogía Adánica como una *Argentinopeya*, la lengua es un elemento fundamental para construcción identitaria de ese argentino en esperanza que es Adán.

Entre el tango que da inicio: “El pañuelito blanco/que te ofrecí bordado con mi pelo...”, y el “Solemne como pedo de inglés” del cierre Paleogogo, la novela de Marechal integra todas las posibilidades de una lengua en movimiento, su aporte neocriollo para el Neocriollo en esperanza: un instrumento que pone en grado de igualdad estética “lo alto” y “lo bajo”, las voces de la calle que conviven, se mezclan, se valoran, con las voces literarias ya consagradas (como el “Cuaderno de Tapas Azules”). A esa “provocación” estética responden “martinfierrísticamente” Cortázar y González Lanuza en el momento mismo de la aparición de *Adán Buenosayres*.

CAPITULO 5
Libro Séptimo:
Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia.

“Cada vez que intentemos penetrar en el infierno helicoidal que se interpone en el centro de nuestra búsqueda y nosotros, rameará su pollera al pie del ombú mítico alguna Doña Tecla con su propuesta de enigma. Y en verdad, sólo los podremos develar, si como Schultze en el Adán Buenosayres, tenemos a flor de labios el refrán, la copla o el remedio casero que nos pueda abrir la puerta del misterio y su potencia inteligible.”⁷⁵ (Torres Roggero)



Sombrios, 1951
Acuarela sobre papel montada
sobre cartón
30,3 x 22,8 cm
Fundación Pan Klub

⁷⁵ Jorge Torres Roggero Revista *Megafón* “Leopoldo Marechal y lo telúrico popular”.113-Número 13; 1984.

En este apartado desarrollaremos el descenso a Cacodelphia. Intentaremos establecer relaciones entre el infierno planteado en *Adán Buenosayres* y los múltiples infiernos de los *San Signos* de Xul Solar.

El estudio del infierno marechaliano ha sido poco considerado por la crítica. Dice Cortázar al respecto:

Los libros VI y VII podrían desglosarse de Adán Buenosayres con sensible beneficio para al arquitectura de la obra (...) carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrupulo del biógrafo incorpora para librarse por fin de todo su fichero (1976: 24)

Como ya mencionamos, la crítica de Cortázar - primera en considerar el valor literario y ruptor del *Adán Buenosayres* - no considera el camino trascendente del personaje como algo fundamental, es por esto que desecha el libro VII. Adolfo Prieto tampoco considera el sentido y los logros del infierno schultziano:

Cacodelphia divierte a ratos, sorprende a veces, fatiga en más de una página. Y sobre todas las reacciones parciales, se eleva el desconcierto que produce la incoherencia de este infierno. (1976: 42)

Sin embargo Marechal explica en *Las Claves del Adán Buenosayres*:

Concebida, según dije, como una epopeya, mi obra necesitaba un “descenso infernal”. Ahora bien (y metafísicamente hablando) los Infiernos tradicionales no constituyen una “sanción definitiva”, sin que se instalen como lugares de “purificación” y “quema de residuos” obstaculizadores, previo a la consecución de una meta espiritual efectiva: tanto es así que los héroes de las epopeyas descienden al Infierno, se aleccionan en él y vuelven a las alturas (1977: 16)⁷⁶

Señala Coulson respecto a la noción de héroe en el Adán:

Por lo general la acción del protagonista contemporáneo implica, más que una búsqueda, una creación de normas: negada la validez de las imágenes primordiales, del “orden trascendental”, los valores no existen. No es éste el caso de Adán, para quien las normas son universales y perennes. El arquetipo que el hombre debe imitar

⁷⁶ Podemos decir que el “camino del héroe” continúa en *El Banquete de Severo Arcángelo*. Considerando las palabras del autor en la “Dedicatoria Prólogo a Elbiamor: “*Elbiamor, al escribirlo, y por añadidura, di con una manera de reparar una injusticia que me atormentaba: en el Adán Buenosayres dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un infierno sin salida; y promover un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las vías de un “ascenso” es incurrir en una maldad sin gloria en la que no cayó ni Homero ni Virgilio ni Dante Alighieri. El Banquete de Severo Arcángelo propone una “salida” (...) (1965: 1)*

se integró en la historia y dejó su mensaje y su llamado. Se trata pues de re-encontrar el nombre olvidado, de re-conocerlo y de vivir según sus normas. (1974: 79)

Y dice respecto al infierno:

El desafío de la oscuridad, el paso por la caverna o el caos, aparece en Adán en forma de recorrido por una urbe infernal en la que se cumple la purificación del héroe. Tras este pasaje, la etapa de la muerte constituye el ingreso a una nueva forma de ser (1974: 78)

Por ser los *Los San Signos Xul Solar* y *el I Ching* un libro de edición reciente (Abril de 2012) no hay hasta el momento ninguna crítica específica respecto de esta obra; ése es uno de los motivos por los cuales creemos necesario incluirlo en nuestro análisis.

Debemos considerar respecto a lo anterior los aportes de la introducción de Daniel Nelson (traductor) “Un texto proteico: *Los San Signos* de Xul Solar” y sobre todo el de Patricia Artundo: “Primera historia de un Diario Mágico” que corresponden a estudios incluidos en la primera parte del libro, sobre los cuales ya hemos hecho mención en nuestro trabajo.

Tomaremos como puntos de referencia los infiernos correspondientes a las visiones: 36, 8 de mayo 1926- 61, 1 enero 1924 (1934)- 13, 7 octubre de 1925- 51, 27 de agosto 1935- 45, 9 julio 1926- 5, 17 febrero 1935- 8, 24 abril de 1935- 11, 13 junio 1927- 15, 11 de octubre de 1925- 17, 13 octubre de 1925- 40, 3 julio 1926- 26, 11 diciembre 1925.

Relacionaremos el infierno marechaliano y el de Xul a partir de un trabajo comparativo, tomando como eje los espacios y la descripción de los mismos, la movilidad de los personajes y los mensajes que circulan por estos infiernos.

Como señala Barcia, el viaje es un elemento estructurante del *Adán Buenosayres* que atraviesa y estructura toda la novela: *Vida, Cuaderno y Viaje*. (1994: 61) Nos interesa destacar especialmente en qué medida reconstruye y valora Marechal la estética xulsolariana, es por esto que retomaremos continuamente tópicos sobre los cuales trabajamos en el Capítulo I.

1. “Ciudad del Búho vs. Ciudad de la Gallina”

Es el Astrólogo Schultze-Xul Solar quien crea el infierno de Cacodelphia, él es El gran demiurgo. El plan de Cacodelphia es claro y ordenado⁷⁷, el Astrólogo le propone a Adán un viaje doble: descenso a Cacodelphia y ascenso a Calidelfia (ciudad gloriosa). Como señala Barcia “*Se trata de una Buenos Aires terrestre percibida en doble perspectiva o dimensión*” (1994: 79) por lo tanto Caco y Calidelfia son dos aspectos de la misma Buenos Aires. Advierte el Astrólogo previamente al descenso en el Libro Séptimo del *Adán Buenosayres*:

Cacodelphia y Calidelfia no son ciudades mitológicas. Existen realmente (...) es más, las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa urbe, solo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible ¿está claro? (1948: 391).

El descenso comienza apenas pasada la medianoche del sábado 30 de abril de 192... (nacimiento del Domingo de Resurrección). Como explica el Astrólogo, el viaje de Adán será purgativo y penitencial. Ante la pregunta de Adán a cerca de los méritos para realizar el descenso dice el Astrólogo “*Yo tengo el de mi ciencia y usted el de su penitencia*”. Sobre lo cual afirma Coulson:

En viaje por la oscura ciudad no implica un recorrido post mortem. Cacodelphia no es otro mundo sino éste, y cada uno de sus habitantes está tan vivo como el propio Adán (...) Este descenso ad inferos, por lo tanto, no significa de ningún modo la condena eterna de Adán ni la de sus numerosos moradores. No se trata de un hades escatológico y trágico sino terrenal y cómico, una versión desmesurada y grotesca de la realidad del mundo en que vive el hombre alejado de Dios pero de la cual puede salir elevándose a Él por la vía del conocimiento amoroso (1974: 91)

Si el viaje por los infiernos en *Adán*, no representa un recorrido después de la muerte; sino más bien un camino grotesco que enfrenta al sujeto con sus propios miedos y límites (pensemos en el enfrentamiento con los potenciales), los infiernos narrados en los *San Signos* sí corresponden a infiernos entendidos como espacios de castigo (2008: 224), pero en ambos los narradores y/o protagonistas no participan de los castigos, son observadores de lo que acontece en ese reverso del mundo visible. Es importante hacer esta aclaración, porque el Astrólogo es quien invita a Adán a recorrer los mundos que solo se ven con *los ojos del intelecto*, podemos decir

⁷⁷ Ver Anexo 2.

que tanto en nuestro *Adán Buenosayres* como en los *San Signos*, los infiernos son concebidos como continuaciones de la “ciudad visible”, de aquellas acciones que cotidianamente transitan los personajes representados. El colectivero de la línea 38 es el Caronte que transporta al Astrólogo y Adán hasta la primera espira o Fanguibarrío, donde se encontraran con *Campanelli, la señora Ruiz y el profesor Berreta*.

*-¡Campanelli! -exclamé yo, reconociendo al hombre gordinflón que desde su ventana me hacia señales amistosas.
El Astrólogo echó atrás el paraguas y frunció el entrecejo.
-¿Quién es?- me preguntó.
- Un viejo enemigo. ¡Demonio de Schultze, y que bien me lo ha ubicado! ¿Puedo hablarle? (409)*

En los *San Signos* también podemos establecer relaciones entre *este* mundo y aquel, o el anverso y el reverso de las ciudades por las que el narrador transita; porque, si bien cada visión se configura como una narración independiente, los infiernos y los cielos pueden leerse como un continuum de la experiencia visionaria narrada por Xul Solar. Esto significa que Xul al realizar una re-lectura del *I Ching*, con sus 64 hexagramas o estados del alma, relata en los *San Signos* su propia experiencia de lectura. Desde un “afuera-visible” (marcado textualmente por el día y la hora en que comienza la visión) se introduce en un “adentro-invisible” y como quedó planteado en el Capítulo II, en cada visión, el narrador “retorna” a su mundo. *San Signos* es entonces un conjunto de relatos de visiones introspectivas, de mundos posibles que solo se ven *con los ojos del intelecto*.

Si el narrador de los *San Signos* debe visionar sobre un hexagrama para penetrar en el sentido del mismo, los expedicionarios de Cacodelphia también deben superar un conjuro para entrar al espacio infernal. Entonces, invoca el astrólogo a seis personajes: *Tetrarámaton, Eloha, Elohim, Santos Vega, Juan sin Ropa y Martín Fierro* (estos últimos, ya han sido mencionados previamente en el *Adán Buenosayres*). De la invocación resulta la presencia de Doña Tecla: la “vieja” solo los dejará entrar si conocen sus coplas, refranes y adivinanzas, toda una sabiduría neocriolla. Antes de comenzar el descenso, Adán describe la “silueta” de su Virgilio (recordemos que también lo ha descripto en la oscuridad de Saavedra):

Tenía el astrólogo un cuerpo flaco de casi dos metros de talla, una cabeza de frente anchurosa y cabellos argentados, y un rostro severo que se resentía de cierta palidez terrosa, comparable a la de los bulbos, y se animaba con la luz de unos ojos grises cuyo mirar caía de pronto sobre uno como un puñado de ceniza... en cuanto a la sabiduría del astrólogo, el sentir popular andaba igualmente dividido: había quienes lo imaginaban en el grado último de la iniciación védica y quienes lo suponían flotando en las excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como al humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata (1948: 391).

A pesar de estas últimas consideraciones sobre la sabiduría del astrólogo, - o quizá precisamente por ellas - Adán accede a descender con él a los infiernos; Schultze es el guía, a la manera del Virgilio que acompaña en el infierno a Dante. Y dice el narrador acerca del descenso:

A medida que avanzábamos un sentimiento de inquietud se imponía en mí a diferencia del primer instante, debido acaso a cierta vocación de lo sobrenatural que me acompañaba desde la niñez y que se me había exaltado últimamente, o quizás la magia del terreno en que nos íbamos adentrando y entre cuyos límites el espacio y el tiempo cobraban, al parecer, otras dimensiones (1948: 393)

Este “ambiente propicio” justificado por su “*vocación de lo sobrenatural*” quizás se relaciona con la expedición anterior al barrio de Saavedra, donde los acontecimientos “sobrenaturales” aparecen justificados como *evasiones del alma en lo maravilloso*.

2. Infiernos

El esquema de la Buenos Aires Cacodélfica-inteligible tiene forma de dos conos unidos por sus bases⁷⁸, su demiurgo, la ha concebido “*sin proyecciones teológicas*”. Dice el Astrólogo: “*Cuando me resolví a dar una imagen visible de la Cacodelphia inteligible (...) mi principal cuidado era el de no caer en torpes*

⁷⁸ Afirma N. Gil en relación con el simbolismo de la espiral en Marechal: “*El mecanismo del alma va alternando sucesivamente en tres movimientos: circular, en su ansiedad de circunscribir en sí mismo la noción de Unidad; directo, cuando responde a la interrogación del mundo con una imagen de la unidad en la multiplicidad, y oblicuo, al meditar la respuesta de las criaturas y referirlas a su vocación amorosa, que nuevamente lo devuelve al movimiento circular. Este triple y único movimiento se resuelve en una serie de espirales que expanden y concentran sus círculos teniendo en su centro la idea de Dios. Cuando se logra la concentración definitiva, el alma muere en sí para renacer en el Otro: “allí la ciencia cede a la paciencia y el arte humano cesa para ofrecerse al divino”. Esta muerte no es carnal sino iniciática...*” (en *Crecimiento Simbólico de la Narrativa de Leopoldo Marechal* Revista Megafón, pág. 218)

imitaciones. Temeroso, pues, de construir un infierno vulgar y silvestre, concebí la forma de un cono-hueco-invertido, al que llamé Divicorno, dentro del cual se ubicarían los cacodelphenses” (400) Esta idea se desecha por considerarse *demasiado poética*:

(...) yo necesitaba organizar matemáticamente mi espacio infernal de modo que fuera inteligible y transitable (...) Cacodelphia es una vía helicoidal en descenso: la constituyen nueve pasos de hélice o espiras, en cada una de las cuales se alza un barrio infernal o cacobarrio. Donde acaba una espira comienza la otra, sin más inconvenientes que un acceso difícil cuyos peligros debe afrontar y vencer el curioso turista. El eje vertical del Helicoide es un tubo que atraviesa los nueve cacobarrios y cuyas virtudes le haré conocer a su hora. (400)

En el infierno marechaliano los personajes descienden por los cacobarrios; en el infierno de los *San Signos*, los personajes “suben” hacia otros cielos “más altos”. En el primero, los viajeros nunca pierden su condición de ser humano; en los *San Signos*, los personajes están en continua transformación y el mismo narrador muta. Ejemplo de lo anterior es la visión 61 del 1º de enero de 1924 (revisada en 1934):

1.
ante mí está e seislineo mo avialas miu anchas, la epimitá fuei, la somitá nogra. Me almu roqi mi sujetu al signo, su meioum en mi cpintura, i up amen vuelu.

2.
ra´ estou en brun´bria de hial´seudofango, en moles i montes i montones i mamblas, de iguál c´lor o densi, too vivo lento permóvi plafláfl go. Por ipapresión da mucha gente ji presa, halmas penras, partes tan se hinchan ke suban a deskílibrese, en dismasas alfin epopésias ke se desmoronan o glis´tomban, i así re i re, per. en cada suibulto more un exime ji difuso, ke lo creze çirçun qúntindo róbino fango a vecinoh, sin otro penso ke agrándesei súbese alos demás pa ne despésese, recaindo sin descanso. avezeh xe ne vean oqos mo clar´fosmanchas; nadie lale nel vasto crepite i ruide del danfo amásinse. el temple disvaría, en casa montón co ego kizá hai algo yel´frio al lao de kemic´lénte.

3.
--- sobre too esto ai lu mismo nevil, más brievólvio i leve ke so, aunke nó noia; con lentos péisos kier´vientos práritos ke se paran i cumuloan do ai mais brío pa sórbelo; con unah soudoaves de fueirrayas mo longas prallél´i chispas cozigzag, fulmiaves ke vueltakean por los fugazes valles, do to tamén vuelflanu con mis alas del signo i mui temu me aplaste o se me Hegel hial´fango. el fus´plafo çeo avezes siao baqe i nos empeore. no veu´zontilimites ni otros.

4.
---II---
viol´ tranvuelu alfinel çeo deste qel kes fondo de otro qel, i es mos gros nube o esponja sangrirroxa. veu mosma extensión ke antes, toa roxa, pero no hial´fango sino moll´cristales bien disdefinios netos, los mismos resismos i recaídas i simil gente. (2012; 61)

I.

delante de mí está el hexagramas como alas de ave muy anchas, la mitad superior de fuego, la mitad inferior negra. me lleno de espíritu rojo y me sujeto al signo, la parte del medio en mi cintura, y me vuelo hacia arriba.

2.

rápido estoy en un país de almas oscuro hecho de algo como fango cristalino, en moles y montes y montones y mamblas, de igual color y densidad, todo vivo lento moviéndose continuamente haciendo plaf plaf. por la presión hacia arriba de la mucha gente allí presa, almas en pena, hay partes que se hinchan tanto que suben a desequilibrarse en distintas masas al fin tan pesadas en la parte de arriba que se desmoronan o se suben deslizándose, y así una y otra vez, continuamente. en cada bulto particular mora lo que antes fue un hombre allí difuso que lo hace crecer juntando alrededor el fango robado a los vecinos, sin otro pensamiento que agrandarse y subirse a los demás solamente para deshacerse del peso de ellos, recayendo sin descanso. a veces por eso se ven ojos como claras manchas fosforescentes; nadie habla en el basto crepitar en el ruido del fango amasándose. la temperatura varía abruptamente, en cada montón con un yo superior adentro hay quizás algo tan helado como el hielo al lado de algo tan caliente que quema.

3.

---sobre todo esto hay la misma niebla, más revuelta de almas y leve que abajo, aunque sin mente; con lentos pesados vientos de deseo parasíticos que se paran y se acumulan donde hay más alma para sorberla; con unos entes como aves con rayas de fuego como largas chispas paralelas que zigzaguean juntas, aves fulminantes que revolotean por los fugaces valles, donde yo también paseo volando con mis alas del signo y temo mucho que me aplaste o se me pegue el fango cristalino. el cielo que se parece a un cielo raso oscuro a veces baja demasiado y nos empeora. no veo los límites del horizonte ni otros.

4.

----II----

al final vuelo violentamente a través del cielo de este infierno que es el fondo de otro infierno, y es como una nube grande o una esponja roja como sangre. veo la misma extensión que antes, toda roja, pero no de fango cristalino sino de cristales mollaros bien definidos y claros, limpios, con los mismos repetidos sismos y recaídas y gente semejante.

3. Construcciones imaginarias.

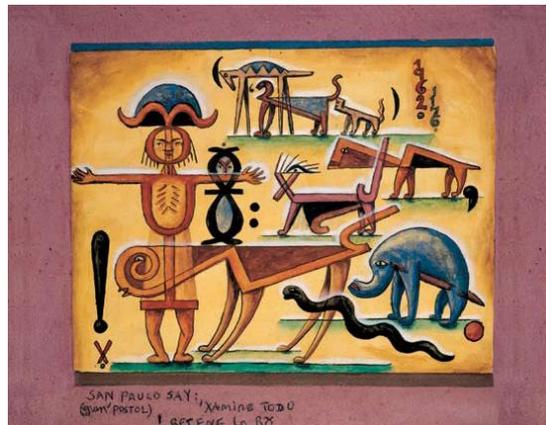
Una de las motivaciones iniciales al comenzar a reflexionar sobre el presente trabajo, corresponde a la constante descripción plástica de los espacios infernales en *Adán Buenosayres*. Si bien es cierto que, tomando descripciones de otras ciudades infernales como las de Dante en la *Divina Comedia*, el espacio infernal es representado de una manera especial, utilizando gran cantidad de metáforas para aludir a *lo desconocido*, nuestra hipótesis supone que Marechal retoma las obras de Xul Solar para describir esos mundos imaginarios. No nos extenderemos demasiado sobre este punto porque consideramos que es un tema demasiado amplio y no quisiéramos restarle complejidad. Sin embargo, queremos citar algunos fragmentos de *Adán Buenosayres* que - vistos a la luz de la estética de Xul -

cobran sentido y aportan a dicha hipótesis: esto es la recuperación integral de la figura de Xul Solar por parte de Marechal en el *Adán Buenosayres*, y centralmente, de la riqueza de su estética.

En el cuarto infierno, el infierno de la avaricia o *Pluto Barrio*, es donde los expedicionarios se encuentran con las construcciones antropomórficas, reminiscencias quizás de los doce nuevos tipos de alfabetos o “grafías plastiútiles” creadas por Xul Solar:

Torciendo a la izquierda nos metimos en un barrio de construcciones antropomórficas, muy desagradable a la vista, en el cual hormigueaba un pueblo de hombres que alguien había retorcido brutalmente hasta darles la forma de números: eran tan violentas las torsiones de aquellos cuerpos humanos, que todavía hoy, al recordar los hombres 3, creo sentir dolores de columna (461)

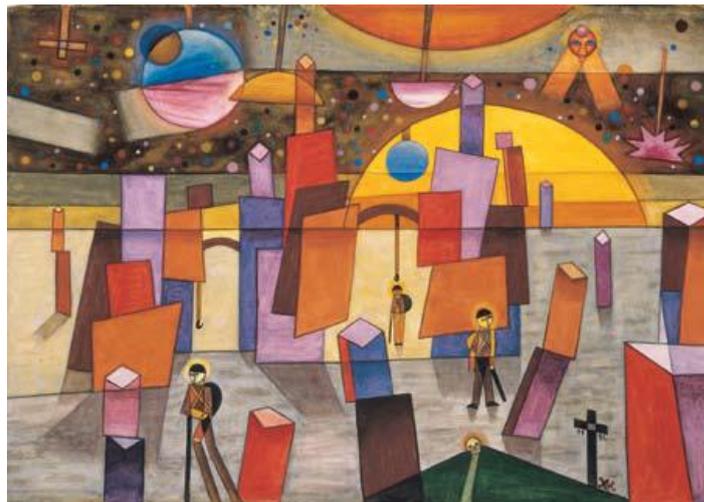
¡Xamine todo!, 1961
Témpera sobre papel montada
sobre cartón 16 x 22,5 cm;
montaje 22,3 x 27,5 cm
Fundación Pan Klub
(To (1º) Tesalonika Vº) ¡Xamine
todo! Retene lo bon ¡Pray sin cese!
San Pablo say. 1961-1775
[(A (1º) los de Tesalonica Vº)
¡Examina todo! Retén lo bueno.
¡Reza sin cesar! San Pablo dice.



Es en el final del recorrido por el *Pluto Barrio* donde sucede la conversación sobre la condición de la burguesía, entre el Astrólogo y el rey Midas. Previo a esto describe Adán:

Eran tantas las imágenes, personas, escenas, músicas y voces contempladas u oídas por mí hasta ese instante, que todas ellas, entretejiéndose en un loco bailoteo, empezaban a confundirme la memoria y fatigarme la imaginación. A ello se unía el cansancio físico del viaje; porque no dejaba yo de reconocer en mis huesos que, si el Helicoide schultziano era generoso en fantasías, no lo era ni con mucho en transitabilidad. No es extraño, pues que yo manifestara un interés desmayadizo cuando el astrólogo, fresco aun como una rosa, me señaló algunas construcciones geométricas que se alineaban en el que me pareció el tramo final de la espira. Eran grandes cilindros, conos, esferas, ovoides y cubos pintados de rojo, amarillo y negro (...)(467)

Palacios en Bría, 1932
 Acuarela sobre papel montada
 sobre cartulina
 40 x 56,7 cm
 Museo Provincial de Bellas
 Artes de Buenos Aires



Y en los *San Signos* encontramos la siguiente descripción: (Visión 24, 1º diciembre de 1925)

2.

entón él goe far traze gesti blan'ría i otra luego ke la cruza. del negro uelo ke no distingu del aire crezan bastones fospostes vigas en too c'lor pa doquier, redor mio, i con crúzece i contrapoiese o enterórdese, me fazan cau de armazón alfin.

3.

el ángel me siente nun sitiál simple i molle, o sigue 'trúiendo sobre mi, esta mi casa, ke vive se move, tiene tres plicúpulas de luzes prata, refórmin"se per, cámbindo entre testa, medusa, chapeo y globo, ke se andamialzan se clinan se bajan, i re. luzbandas mo bandera sin mastil salgan del armazon y ondulan. mi cau brilhe pontoqa, crezin asta ser biopalacio mo antifuego, i ne cada membro pian'canturre, ne resultin longos pliacordes. (2012; 24)

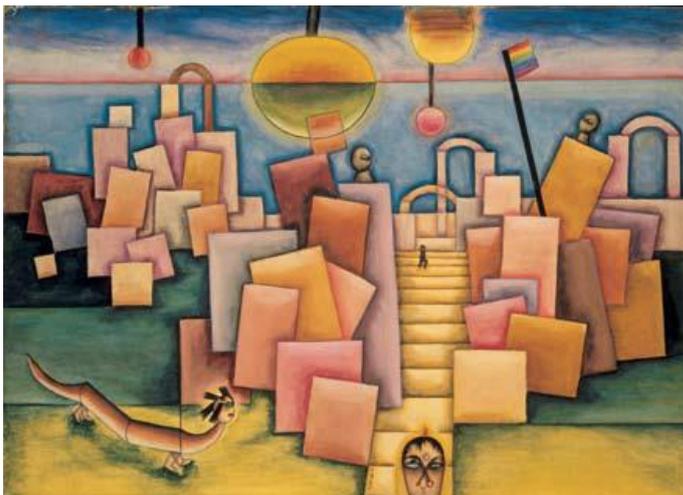
2.

entonces él va lejos y traza con gestos una calle blanca y un poco después otra que la cruza. del suelo negro, que no puedo distinguir del aire, crecen por doquier bastones, postes fosforescentes y vigas en todos los colores, alrededor de mí, y por cruzarse y contraponerse y ordenarse entre sí me hacen al fin una casa en forma de armazón.

3.

el ángel me sienta en un sitial simple y blando y mullido y sigue construyendo sobre mi esta, mi casa, que vive, se mueve, y tiene tres cúpulas complicadas hechas de luces platinadas, que se reforman continuamente, cambiando entre cabeza, medusa, sombrero y globo, que se alzan como un andamio, se inclinan, se bajan y hacen lo mismo otra vez. bandas de luz como banderitas sin asta salen del armazón y ondulan. mi casa brilla con lunares de color, creciendo hasta ser un palacio viviente que tiene el aspecto de fuegos artificiales, y por eso cada miembro canturrea suavemente produciendo acordes prolongados y complejos.

Paisaje, 1933
Témpera sobre papel
40 x 56,3 cm
Colección particular



Las descripciones que jerarquizan los términos plásticos en *Adán Buenosayres* parecen “guiar” nuestra mirada hacia las obras citadas de Xul. Y, a su vez, las obras de Xul consideradas a la luz de sus visiones en los *San Signos*, son un aporte para comprender su estética y la multiplicidad de sus mundos y lenguajes.

4. Ami´Xél o Doña Lujuria.

Tomaremos en consideración una de las visiones infernales de los San Signos que corresponde al infierno erótico (26- 11 de diciembre de 1925) y a la 2º espira o infierno de la Lujuria en el *Adán Buenosayres*. Nos interesa destacar aquí las modificaciones lingüísticas y hemos tomado esta espira porque encontramos correspondencias con los *San Signos*.

Así describe Adán a Doña Lujuria:

Lo que ya nos cortaba el paso era una gigantesca figura de mujer, totalmente desnuda: rosas de latón y laureles de trapo se entrelazaban en sus revueltas clines; exhibía una combada frente de idiota, unos ojos en desvarío y ciertos labios carnudos que se alargaban ansiosamente a los cuatro puntos cardinales; en lugar de las mamas tenía dos cabezas de perros que entrecerraban los ojos, como adormecidas; vasto y redondo, su vientre parecía el campo de batalla de todos los delirios; un cangrejo de pinzas inmóviles le disimulaba o le subsistía el sexo, y un torpe alón de gallinácea le nacía en cada uno de los glúteos. Y la bestia mostraba en conjunto una expresión de sensualidad tan dolorosa, que sólo con mirarla se me aflojaban los tendones. (418)

Dice Xul en la visión 26:

2.

Esto dene ser im ami'xél. Hombres mui vergudos, mulheres mui cóxudas, i algunos 'man'trozos ke porén vivan mismi. Ai sóloas qe se tedian o luxuran con tro sexos, parejas revueltas se frotan raivi, otroh se autocastigan. No se ne fartan. Sofoke heste aire disdeseidenso i pénozo.

2.

Esto debe ser un infierno erótico. Hay hombres que tienen vergas muy grandes, mujeres muy cojudas, y algunos que apenas son trozos de seres humanos pero no obstante siguen viviendo por sí mismos. Hay seres solitarios que se repugnan o lujurian con demasiados sexos; parejas revueltas se frotan de rabia; otros se castigan a sí mismos. No se hartan de eso. Sofoca este aire penoso y denso con deseos diferentes.

Las tetas *perricabezunas* (419) de Doña Lujuria, sus pinzas del *sexicangrejo* (419) y las *nalguialas* (419) amenazan a los expedicionarios; finalmente los *malditos franeleros*, logran cruzar el puente. Los términos citados (así como antes, atravesando todo el infierno, el *fanguibarrío*, el *divicornio*, el *cacobarrío*, el *plutobarrío*, el *santobogán*, los *verdiviejos*, los *homoglobos*, *homobarriletes* y *homoplumas*, el *paleogogo* y el *neogogo*) corresponden a creaciones lingüísticas; podemos decir que Marechal se **apropia** de ese aspecto del neocriollo, lo hace suyo y también, al igual que Xul con sus propias creaciones, lo modifica.

Marechal se apropia del neocriollo porque, como Xul, es también un demiurgo, está jugando con las palabras para encontrarles un nuevo sentido; no llega a la radicalidad de Xul, no nos enfrenta con la necesidad de aprender un nuevo código lingüístico, nos presenta una unión entre términos conocidos pero descontextualizados porque para Adán: “*Jugar con las formas, arrancarlas de su limite natural y darles milagrosamente otro destino, eso es la poesía*” (Adán; 245). A partir de la incorporación de estas palabras marechalianas-neocriollas incorpora una de las propuestas de Xul. ¿Qué hubiese dicho Gonzáles Lanuza al leer los *San Signos*?

Otro desencadenante creativo de las palabras marechalianas-neocriollas ocurre cuando, en la 5ª espiro o “Infierno de la Pereza” se encuentran con los *Homoglobos* (se relata aquí la “Historia del Personaje”), los *Homobarriletes*, *Homoplumas* (donde aparece el ya mencionado “Príncipe Azul”) y *Homofolias* (“los que nacieron cansados”). Y será el enfrentamiento con los temidos “Potenciales” la bisagra para acceder al décimo infierno. “Los Potenciales” son hombres hechos de material traslúcido y representan sus propios miedos:

Se bamboleaban en todo sentido, pero no caían, semejantes a esos pequeños y livianos monigotes con que juegan los niños y cuyo centro de gravedad se halla en una base de plomo redonda y maciza. Entre curioso y risueño, me detuve ante el batallón de juguetería que custodiaba el portal: aquellos eran sin duda los Potenciales a quienes se había referido el astrólogo... ciertamente -me dije- Schultze es un farsante (515)

Aunque Adán se burla al principio de ellos luego afirma “*Al evocar después todo mi viaje por el Helicoide schultziano, me dije que ningún incidente había resultado tan enojoso para mí como la batalla de los Potenciales, ni siquiera el que tuve más tarde con Samuel Tesler, en el Infierno de la Soberbia*” (521). Los Potenciales forman parte del camino purgativo que debe atravesar Adán en el Infierno de Cacodelphia.

El Astrólogo Schultze no solo es el creador intelectual del infierno de Cacodelphia; se lo privilegia como acompañante en el camino de purificación del héroe-Adán, como guía para aprender a mirar entre “lo visible” y “lo invisible”, se recuperan sus aportes estéticos a través de las descripciones plásticas de los espacios y también sus innovaciones lingüísticas. Desde nuestra perspectiva, Cacodelphia constituye (además) un espacio discursivo para recuperar y leer muy tempranamente la figura “invisible” de Alejandro Xul Solar.



Ciudad y abismos, 1946
Témpera y acuarela sobre cartón
35 x 50 cm
Malba – Colección Costantini

CONCLUSIONES MUTANTES.

Gracias a Marechal llegué a Xul Solar, y desde este último conocí muchas Julias.

Esta conclusión no es punto final, sino evaluación de un proceso de investigación en el cual queremos seguir indagando, por eso es una “conclusión mutante”. En el transcurso de los cuatro años que lleva esta investigación se presentaron una serie de preguntas a retomar: ¿quién es ese "desconocido" llamado Schultze- Oscar Agustín Alejandro Shulz Solari - Xul Solar?, ¿qué obra había realizado, además de su ya reconocida producción pictórica?, ¿qué participación había tenido en la revista *Martín Fierro* (segunda época)?, ¿en qué momentos y vinculado a cuáles temas y polémicas, el astrólogo se constituye en personaje central de *Adán Buenosayres*? Estas preguntas, que fueron iniciadoras y orientadoras, sirvieron también como guías de argumentación en el momento de la escritura del presente trabajo.

En la primer parte de la tesis se planteó, por un lado, la multiplicidad de facetas por las cuales transitó Xul Solar. “Lo visible” y “lo profundo” fueron títulos que organizaron la información con el fin de dar cuenta de la complejidad del pensamiento de Xul. La tarea de recolectar, leer, analizar documentación sobre la obra de Xul fue bastante lenta debido a la poca accesibilidad a documentos críticos; aunque la edición de los *San Signos* en el transcurso de la investigación fue un aporte fundamental en nuestra lectura.

El *Adán Buenosayres* representa para nuestro recorrido lector un punto fundamental, que fue retomado durante todo el transcurso de la carrera y que nos llevó a investigar sobre Xul Solar; indagar sobre este artista también contribuyó a la decisión de estudiar artes plásticas, a experimentar con el color, la composición, la forma y la historia de las artes visuales.

Entender la vanguardia argentina significó investigar sobre la publicación *Martín Fierro*, y comprobar que a pesar de su afán de ruptura total -como se plantea en el manifiesto- no hay un planteo acabado de *nueva estética*. El contraste entre la multiplicidad de creaciones de Xul Solar (que comienzan antes de su regreso a la Argentina) y los artículos publicados en la revista *Martín Fierro* nos

hizo re-considerar el valor que el martinfierrismo asignó a la figura de Xul Solar. Comprobar que sus aportes en lo que respecta a modificaciones en el sistema musical, plástico, anatómico y lingüístico fueron poco escuchados por sus contemporáneos, nos llevó a pensar que quizá fue Macedonio – y luego Marechal – quienes más lo conocieron.

Entonces elaboramos como hipótesis inicial que, además del valor literario de *Adán Buenosayres*, la novela posee un gran valor como “documento” que pone en consideración, para quien quiera indagar y ver, la obra de Xul Solar. Por lo tanto, decimos que Marechal recupera la obra de este artista múltiple en su complejidad, *dando a conocer* su propuesta de mundo. Desde la ficción, *Adán Buenosayres*, recupera la figura del *pintor-escribidor*, considerándola como una posibilidad de futuro.

El N-neocriollo, como “ente físico” y como palabra nueva es el gran aporte de Xul Solar al *Adán Buenosayres* y a la vanguardia. El N-neocriollo congrega *hombre nuevo* -posibilidad de futuro- y *mundo nuevo* -posibilidad de volver a nombrar el mundo- y cito a Juarroz, (*compañero de gesta* en estos-mis- años de investigación):

40

Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia.

El mundo es un llamado desnudo,
una voz y no un nombre,
una voz con su propio eco a cuestas.

Y la palabra del hombre es una parte de esa voz,
no una señal con el dedo,
ni un rótulo de archivo,
ni un perfil del diccionario,
ni una cédula de identidad sonora,
ni un banderín indicativo
de la topografía del abismo.

El oficio de la palabra,
más allá de la pequeña miseria
y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
es un acto de amor: crear presencia.

El oficio de la palabra
es la posibilidad de que el mundo diga al mundo,
la posibilidad de que el mundo diga al hombre.

La palabra: ese cuerpo hacia todo.

La palabra: esos ojos abiertos.⁷⁹

El N-neocriollo viene a decirnos que *la creación* es un camino posible, desde cualquiera de sus formas, para arribar a un nuevo concepto de *unidad*. Por eso es necesario *desbautizar* el mundo, volver a preguntarse sobre la palabra poética y la palabra cotidiana. Dice Macedonio Fernández al respecto, hablando de Xul Solar en *Prólogo a lo nunca visto*:

Ensayo el siguiente prólogo. Y también una palabra alemana nueva en español que he consultado con Xul Solar en su taller: “Idiomas en compostura”. Es un adjetivo compuesto pero nuevo, no como los botines compuestos.

Al “por- todos- nosotros- artistas- servido- de- ensueños” Lector.

Al “tan- soñado” Lector; Al “que- el- autor- sueña- que- lee- sus - sueños” Lector.

Al “que- el- arte- escritor- quiere- real- mas- solo real- lector- de- sueños” Lector.

A “lo- único- real- que- el- arte- quiere” el lector de sueños.

A “lo- menos- real, -que- sueña- sueños- de- otro,- y -mas fuerte, -en- realidad-, pues no- la -pierde- aunque- no- lo- dejan- soñar- sino- solo -re -soñar” Lector.

Creo haber individualizado a quien me dirijo: al lector, y haberle conseguido la adjetivación total de su ser, después de tanta fragmentaria y algunas falsas. “Querido” lector no adjetiva a éste sino al autor, etcétera.

La adjetivación arriba leída (...) la doy al público para pasarla enseguida al taller de Xul Solar, que la hará definitivamente una palabra. (*Museo*, 1967; 46)

Comenzamos nuestro trabajo recuperando el artículo “El pan-juego de Xul Solar. Un acto de amor”, donde Marechal rescata a Xul y a Macedonio Fernández como dos creadores fundamentales de la vanguardia argentina. Si un conjunto de puntos ordenados linealmente forman una recta y un círculo de radio infinito es una recta, nos habilita la posibilidad de volver a la frase de Marechal que da inicio a nuestro trabajo: “*el mundo se hace de nuevo en cada hombre que lo mira*” y así, volviendo a mirar, nos encontramos con la opaca evidencia, con esas huellas, que nos invitan a pensar otras tramas y puntos de contacto posibles.

⁷⁹ Roberto Juarroz: *Sexta Poesía Vertical*, 1975; 299

Bibliografía:

1. Marco Teórico

1.1 Libros sobre vanguardia

1.2 Publicaciones sobre vanguardia

2. Obras de y sobre Leopoldo Marechal y Xul Solar

2.1 Libros de Marechal

2.2 Libros sobre Marechal

2.3 Otras publicaciones sobre Marechal

2.4 Publicaciones de Xul Solar

2.5. Libros sobre Xul Solar

2.6 Otras publicaciones sobre Xul Solar

3. Vínculos Web.

1. Marco Teórico.

- AGAMBEN, Giorgio (2007) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARÁN DE MERILES, Pampa, GEORGI, Gabriel, UZIN, Magdalena, MARENCO, María del Carmen. (1996) *Voces e ideologías. Estudios bajtinianos*. Córdoba: Ed. Alción.
- ARFUCH, Leonor (2000) "Introducción" en *Identidades, sujetos y subalternidades (compiladora)* Buenos Aires. Prometeo
- ARTL, Roberto (1976) *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Ed. Losada (Pag. 141 a 145).
- AMEIGRAS, Aldo Rubén. (2008). *Religiosidad Popular, Creencias religiosas populares en la sociedad Argentina*. Ed. Biblioteca Nacional, Colección "25 años, 25 libros". Buenos Aires.
- *América Latina en su literatura* (1974) coordinación e introducción por FERNANDEZ MORENO, Cesar. México, Siglo Veintiuno.
- BAJTIN, Mijail y MEDVEDEV, Pavel. *La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética* (1928) Revista Criterios, La Habana, Cuba. S/D.
- BAJTIN, Mijail. (1982) *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI.
- BARTHES, Roland. (2005) *La preparación de la Novela*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ----- (1989) *Variaciones sobre la escritura en La escritura y la etimología del mundo*. De CAMPA, Ricardo. (1989) Buenos Aires: Sudamericana.
- BECKER, Udo (2008) *Enciclopedia de Símbolos*. Barcelona. SWING
- BORGES, Jorge Luis (2000) *El Aleph* Barcelona: Sol
- BOURDIEU, Pierre. (1999) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: EUDEBA.
- CISNEROS, Marta (2000) "Según decimos en criollo..." (Un "pot purri" de Eugenio Cambaceres) Río Cuarto: Editorial de la Fundación Universidad Nacional de Río Cuarto.
- CORTÁZAR Julio, BARRENECHEA, Ana M. (1983). *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*: Buenos Aires. Ed. Sudamericana DURAND Gilbert (2000) *La imaginación Simbólica*. Buenos Aires. Amorrortu.
- CORTÁZAR, Julio (2004) *Rayuela*, Buenos Aires, Alfaguara.
- CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge. *Léxico Técnico de las Artes Visuales*. Ed. Eudeba. S/D.
- *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Editor Ricardo Piglia. (2000). Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- DIDI- HUBERMAN, Georges. (2009) *La imagen superviviente*. Madrid: Ed. Abada.
- ECO, Umberto (2012) *Arte y belleza en la estética medieval*. Buenos Aires, Debolsillo
- ECO, Umberto (2007) *Historia de la fealdad* Barcelona, Debolsillo.
- ELIADE, Mircea. (1998) *Lo Sagrado y Lo Profano*, Barcelona: Ed. Paidós.

- ELIADE, Mircea. (2009) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1975) [1967] *Museo de la novela de la eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Ed. Corregidor. Tomo VI de Obras Completas.
- ----- (1974) *Teorías - Obras Completas III*. Buenos Aires: Corregidor.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. (1967) *La realidad y los papeles*. Madrid: Ed. Aguilar
- FIJMAN, Jacobo (2005) *Poesía Completa* Buenos Aires: Dock
- FILLOY, Juan. (1992) [1937] *Caterva*, Río Cuarto: Ed. Universidad Nacional de Río Cuarto
- FOUCAULT, Michel. (1987) *El orden del discurso*. Barcelona: Ed. Tusquet.
- ----- (1996) *Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI Editores.
- GADAMER, Hans- George (1996) *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- ----- (1998) *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós
- GALVEZ, Manuel, (1910), *El diario de Gabriel Quiroga, Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
- GÚIRALDES, Ricardo (1971) *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Losada
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976) *La Semiótica del texto* Barcelona, Paidós
- HERNÁNDEZ, José (1991) *Martín Fierro*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- HEIDEGGER, Martín (1958) *Arte y poesía* México, Fondo de Cultura Económica
- *Heterodoxias y sincretismos en la Literatura Argentina* (2011) CORONA MARTINEZ, Cecilia (Compiladora) Córdoba, Secretaria de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.
- HUIDOBRO Vicente (2010), *Altazor*, 147, Buenos Aires, Corregidor.
- *Historia social de la Literatura Argentina: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (1989) Director VIÑAS, David. Tomo VII. Buenos Aires, Contrapunto.
- *I Ching El libro de las Mutaciones*. (2009) Traducción de WILHELM, Richard. Buenos Aires: Sudamericana.
- JUARROZ Roberto (1975) *Sexta Poesía Vertical*, 299.
- KALIMAN, Ricardo et. al (2009) *Identidad propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán. Edición del autor.
- KANDINSKY, Vassily (1998) *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Need.
- KUSCH, Rodolfo (1999) *America Profunda*. Buenos Aires, Biblos
- KRISHNAMURTI (1997) *Obras completas. 1933-1967. Tomo III, el espejo de la relación*. Buenos Aires. Kier.
- LUKACS, Georg. (1966) *Teoría de la Novela*. Barcelona: Ed. S XX.
- Lao Tse, (2006). *Tao Te Ching*. Barcelona. Ed. Folio.
- MARIN, Luis *Estudios Semiológicos (La lectura de la imagen)* ed. Comunicación.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, (1976) *Para una revisión de las Letras Argentinas*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- *Martín Fierro periódico quincenal de arte y crítica libre*. (1995) Buenos Aires: Ed. Facsimilar del Fondo Nacional de las Artes.
- ORTEGA Y GASET, José (1981) *Meditaciones del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Madrid. Alianza
- ----- (1932) *La deshumanización del Arte*. Santiago de Chile. Nueva Época.
- ----- (1923) *El tema de nuestro tiempo* Madrid. Calpe.
- RICHARDSON, Alan. (1990.) *Iniciación en la Cabala Mística*. Buenos Aires. Ed. Lidiun.
- RAMA, Ángel. (1982) *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro editor de America Latina.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- OLIVARI, Nicolás (1966) *El gato escaldado*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2007) *Ensayo sobre el libre Albedrío*, Buenos Aires: Ed. Gradifco.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (2005) *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- STEINER, Rudolf. (2007.) *Símbolos y números ocultos*. Buenos Aires. Editorial Antroposòfica.
- STEINER, Rudolf. (2008.) *Antroposofía, Introducción al conocimiento del ser humano*. Buenos Aires. Editorial Antroposòfica.

- SIERRA, Marta, “Máquinas, ficciones y sociedades secretas: Caterva y La ciudad ausente” *Revista Iberoamericana* Volumen XXI Numero 211 abril- junio 2005. 521- 537.
- TUÑÓN, Raúl Gonzáles (1983) *Poemas de Buenos Aires* Buenos Aires: Torres Agüero
- TORRES ROGGERO, Jorge. Revista *Megafón* “Leopoldo Marechal y lo telúrico popular” Pág 113 Número 13 1984
- VERDUGO, Iber H. (1994) *Estrategias del discurso*, Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.

1.1 Libros sobre Vanguardia:

- *Antología de Boedo y Florida*. Prólogo y selección de Adolfo Prieto. (1964). Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1997) [1983] *Ensayos Argentinos de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ed. Espasa Calpe (pp71 105).
- *Artistas Modernos rioplatenses en Europa 1911/1924. La experiencia de la vanguardia*. Catálogo de la exposición en Malba, del 17 de octubre de 2002, al 27 de enero de 2003. Colección Constantini. Buenos Aires, 2002.
- *Asociación Amigos del Arte 1924 1942* Catálogo Malba- Fundación Constantini. Del 28 de noviembre de 2008 al 2 de febrero de 2009 en Malba. Buenos Aires. 2008.
- *Capitales del arte Moderno*. Instituto de Cultura Fundación Mapfre. *Buenos Aires 1921-1933 modernidad y vanguardia*. ARTUNDO, Patricia.
- CAMBOURS OCAMPO, Arturo (1983). *Lenguaje y Nación*. Buenos Aires: Ed. Marymar.
- CÚNEO, Dardo (1973) *Las propias vanguardias*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas
- DEL CORRO, Gaspar, (1976) *Oliverio Girondo. Los límites del signo*. Buenos Aires. Fernando García Cambeiro.
- DE MICHELI, Mario (1979) *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Director: VIÑAS, David (1989) *Historia Social de la Literatura Argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Ed. Contrapunto.
- GIRONDO, Oliverio. (2002) *Obras Completas Poesía*. Buenos Aires: Losada.
- KRAUSS, Rosalind E. (1985) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* Madrid, Alianza.
- LAFLEUR, Héctor, PROVENZANO, Sergio, ALONSO, Fernando. (1962) *Las revistas literarias Argentinas 1893-1967*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- LEGAZ, Ma. Elena. (1999) *Escritoras en sala: Norah Lange (imagen y memoria)*. Córdoba: Ed. Alción.
- LOPEZ ANAYA, Jorge. (2005). *Arte Argentino, Cuatro siglos de Historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Ed. Emece Arte.
- *Los artistas del Pueblo*. Catálogo Malba- Fundación Osde. Del 10 de abril al 31 de mayo de 2008.
- LONGUINI, Ana y SANTORINI, Ricardo (1998) *De los poetas malditos al video clip*. Buenos Aires: Ed. Cántaro (pp 55 a 56- 153 a 161).
- *Los escritores de Boedo*. (1968) Selección de GIORDANO, Carlos. Buenos Aires: Centro editor de America Latina.
- *Los poetas de Florida*. (1968) Selección de ARA, Guillermo. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- *Norah Borges Mito y Vanguardia*. Catálogo del MNBA julio agosto en el MNBA de Neuquén, septiembre-octubre FNA 2006.
- PETTORUTI, Emilio (1968) *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar.
- POGGIOLI, Renato. (1964) *Teoría del Arte de Vanguardia*. Madrid: Ed. Revista de Occidente.
- *PETTORUTI y el arte abstracto 1914- 1949*. Catálogo Malba- Fundación Constantini. 27 mayo al 27 junio 2011.
- *Revista Martín Fierro (1924-1927) Edición Facsimilar Estudio Preliminar de Horacio Salas* (1995) Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- *Revista Proa Año 1, n° 1/ Año 2 n° 6/ Año 2, n° 8/ Año 2, n° 14/ Edición Facsimilar*. Centro Editor de America Latina.

- SCRIMAGLIO Marta. (1964) *Literatura Argentina de Vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Ed. Biblioteca.
- SCHWARTZ, Jorge. (2002) *Las vanguardias Latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz. (2007) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- SIRACUSANO, Gabriela. *Las Artes Plásticas en la década del 40 y 50*, en *Arte, sociedad y Política*. Tomo II. Sudamericana, Buenos Aires. Pp 57 a 69.
- *Vanguardias revisitadas, nuevos enfoques sobre las vanguardias artísticas*. (2006) Compiladora Sarti Graciela. Buenos Aires, Van Riel.

1.2 Otras publicaciones sobre Vanguardia:

- “De Quincena a Florida y Boedo” *La campana de palo*. Año 1; N° 4. 21 Agosto de 1925.
- “Para una Caracterización Histórica del Vanguardismo Literario Latinoamericano” Nelson Osorio. *Revista Iberoamericana*. N°114/115. Enero-Junio 1981.
- “Vectores y Vanguardias” Marcelo E. Pacheco. *Revista Lapiz*. Pp 158 a 165. 1999

2. Sobre Marechal y Xul Solar

2.1 Libros de Marechal:

- (2003) [1948] *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Ed. Seix Barral.
- (1997) *Adán Buenosayres*, España. Edición crítica, introducción de COLLA, Fernando. Ed. ALLCA XX.
- (1994) *Adán Buenosayres*, Madrid, Ed. Castalia. Introducción biográfica y notas de BARCIA, Pedro Luis.
- (1995) *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Emecé.
- (1965) *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*. Buenos Aires: Ed. Citerea.
- (1965) *El Banquete de Severo Arcangelo* Buenos Aires, Sudamericana.
- (1981) “*El Beatle Final*” y otras páginas. Buenos Aires: Ed. Capítulo. Centro Editor de America Latina.
- (1977) “*Las Claves del Adán Buenosayres*” en *Interpretaciones y claves del Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal*, Montevideo: Acali Editorial.

2.2 Libros sobre Marechal:

- BARROS, Daniel (1971) *Leopoldo Marechal, poeta argentino*. Buenos Aires: Guadalupe. (Reeditado en Dunken, Buenos Aires, 1997)
- COULSON, Graciela (1974) *Marechal, La pasión Metafísica*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MATURO, Graciela. (1999) *Marechal, el camino de la Belleza*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- DEL CORRO, Gaspar (2006) *Marechal, un dolor... un viento... una guerra...* Córdoba: Ediciones del copista.
- SECCHI, Valeria Esther (2009) *Leopoldo Marechal una estética unitiva*. Doctorado en Filosofía. Director: Gabriel Oscar Blanco. UNC. Facultad de Filosofía y Humanidades.

2.3 Otras publicaciones sobre Marechal:

- BARCIA, Pedro Luis (2003) “El espacio literario: su configuración en *Adán Buenosayres*” *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza – (AR) Número 33 – Año – pag. 7 a 28
- BARRACCHINI, Diego. (1976) “Leopoldo Marechal: Los puntos fundamentales de mi vida” en *Ocho escritores por ocho periodistas* (1976) Buenos Aires, Timerman. (42-47)
- BARRENECHEA, Ana María (1981) “Reportaje a Leopoldo Marechal, el escritor y el lenguaje” *El Ornitorrinco*. 9. pp 16-17.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo (1970) “Leopoldo Marechal”. *Literatura Argentina*, Barcelona, Labor, 82-83.

- BRAVO HERRERA, Fernanda, (1998) “La escritura marechaliana como aproximación ideológica a de textos pictóricos”. Actas de las IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada.
- CASALLA, Mario C. (1986) “La estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de aproximación nacional de la cultura universal” en *Revista de Filosofía Latinoamericana*, Vol 5. 1979. pp 9-10; en *Cátedra Marechal*.
- CORTÁZAR, Julio (1977) “*Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*”, en *Interpretaciones y claves del Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal*, Montevideo, Acali Editorial, 1977. Págs. 26 y 27.
- GIL, Nilda Noemí. (1979) “*Crecimiento Simbólico en la Narrativa de Leopoldo Marechal*” *Megafòn revista interdisciplinaria de estudios Latinoamericanos*. Año V, N° 9/10. Dic. 1979. Pag. 208/336. Publicación del Centro de Estudios Latinoamericanos.
- DEL CORRO, Gaspar. (1975) “*Los primeros libros de Marechal: un proceso hacia el Símbolo*” *Megafòn revista interdisciplinaria de estudios Latinoamericanos*. Año I, N° 2. Diciembre 1975. pag. 121/134. Publicación del Centro de Estudios Latinoamericanos.
- TORRES ROGERO, Jorge. (1984) “Historicidad y trascendencia en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” Separata de Lugones, Revista de la Secretaria Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba.
- TORRES ROGERO, Jorge (1984) “*Leopoldo Marechal y lo Telúrico Popular*”. *Megafòn revista interdisciplinaria de estudios Latinoamericanos*. Año VII, N° 13. Enero- Junio 1984. Pag. 113/115. Publicación del Centro de Estudios Latinoamericanos.
- VALDERREY, Carmen. (1976) “*Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres o la búsqueda del absoluto*” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, Abril, pp 151-159.

2.4 Publicaciones de Xul Solar

- *Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, 2006. Buenos Aires.*
- BENDINGER Cecilia. (2009) *Xul Solar, Relatos de los mundos superiores*, Traducido del Neocriollo al español.
- “*Despedida de Marechal*”. Xul Solar. *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época. a. 4. n. 37, 20 de enero de 1927, [p. 8]. *Revista Martín Fierro (1924-1927) Edición Facsimilar Estudio Preliminar de Horacio Salas (1995)* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. (2012) Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- “Poema”, Xul Solar *Revista Imán*, N° 1, abril, Paris, 1931. Extraído de *Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, 2006. Buenos Aires.*
- “*Pettoruti*”. Xul Solar. *Martín Fierro*, Año 1, N° 10 y 11, set-oct. 1924. *Revista Martín Fierro (1924-1927) Edición Facsimilar Estudio Preliminar de Horacio Salas (1995)* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- *Panlenguas de Xul Solar*, (2005) Buenos Aires: Editorial Mate.
- “*Tres mitos aborígenes*”. Xul Solar, *Revista Multicolor de los Sábados*, del Diario Critica, Año I N° 2, 19 de Agosto, Buenos Aires, 1933. Extraído de *Alejandro Xul Solar Entrevistas, artículos y textos inéditos. Organizadora ARTUNDO, Patricia M. Corregidor, 2006. Buenos Aires.*

2.5 Libros sobre Xul Solar:

- ABÓS, Álvaro. (2004) *Xul Solar. Pintor del misterio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana..
- ARTUNDO, Patricia M. (2005) “Papeles de trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar” en *Xul Solar Visiones y Revelaciones*, Fundación Eduardo Constantini, La Stampa Editorial, Buenos Aires, Junio. Págs. 21 y 22.
- CRISTIÁ, Cintia. (2011) *Xul Solar un músico visual*. Buenos Aires. Gourmet Musical.
- BENDINGER, Ma. Cecilia G. (2004) *Xul Solar. Graffías plastiútiles*. Buenos Aires. Editor Elena Montero Lacasa de Povarché
- BENDINGER, María C. G. de y Máximo A. BENDINGER. (1999) *Motivos y razones: Jorge Luis Borges. Leopoldo Marechal. Xul Solar*. Buenos Aires, [s.n.],

- LÓPEZ ANAYA, Jorge. (2002) *Xul Solar, A spitualistic utopia*. Buenos Aires: Ed. Fundación Pan Klub.

2.6 Otras publicaciones sobre Xul Solar:

- ARTUNDO, Patricia M. (2003) “Visiones de la era espacial: una introducción a ‘Vuelvilla’ de Xul Solar”. *Hispanamérica Revista de literatura*. Maryland, a. 32, n. 95, p. 45-47.
- AREAN, Carlos (1994) “*Xul Solar, surrealista argentino*” por en Cuadernos Hispanoamericanos, N° 524, febrero. pag 71.
- ARMANDO- FANTONI (1995) *Recorridos Americanos: Algunos temas en Xul Solar*. En: *Las Artes entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. Pag. 297-310.
- Apuntes del curso *La Vanguardia en línea: Artistas Modernos Rioplatenses en la década de 1920* Dictado por Patricia Artundo en el museo de Bellas Artes Evita- Palacio Ferreyra (Córdoba, 22, 23 y 24 de agosto 2012)
- BARBARITO, Carlos (2000) “Problemática de las Vanguardias” en *Arte Argentino Siglo XX*, Buenos Aires. Págs. 9, 10 y 11.
- BORGES, J. L. (1968) *Discurso pronunciado en la inauguración de la exposición de Xul Solar en el museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, el 17 de Julio de 1968*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990.
- CIPOLLINI, Rafael (1998) “*El infinito brota de la opción degenerada. El Homo Novus de Xu*” por En Tokonoma, N° 6, Pág. 10/18.
- CARRICABURO, Norma. (1998) “Las innovaciones de Xul Solar en el *Adán Buenosayres*”. *Proa*. Buenos Aires, tercera época, n. 37, septiembre-octubre 1998, p. 83-90.
- “*Dioses y códices prehispánicos en la obra de Xul Solar*”. (1997) *Ciencia hoy*. Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario, v. 7, n. 37, p. 25-32.
- DICKMANN, Max (1929) “*El arribismo en el arte. Antonio Berni, Xul Solar, Elena Cid*” en *Nosotros*, Año XXIII, Mayo. N° 240, Buenos Aires. Pag252/ 257
- “El ‘primitivismo’ martinfierrista: de Gironde a Xul Solar”. En: *Oliverio Gironde. Obras Completas. Edición Crítica*. Raúl Antelo (coord.). París. ALLCA. Colección ARCHIVOS, 1999, p. 475-489.
- RUEDA, María de los Ángeles. (2003) *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires, Asunto Impreso Editores.
- PAYRO, Julio E. (1940) “*La escuela de Paris. Gustavo Cochet. Norah Borges, Xul Solar y silvina Ocampo. Ramón Gomes Cornef*”. En *Sur*, N° 71. pag. 80/85.
- *Pintores Argentinos del Siglo XX: Xul Solar*, colección del Centro Editor de America Latina, N° 27. 1980.
- NELSON, Daniel E. (2005) “Los San Signos de Xul Solar: el libro de las mutaciones” en *Xul Solar Visiones y Revelaciones*, Fundación Eduardo Constantini, La Stampa Editorial, Buenos Aires. Págs. 49, 50 y 51.

4-Vínculos Web:

- CRISTIÁ Cintia *Sinfonías Astrales de un Wagnerismo Criollo* en Revista Ramona: http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH7b5b/f608e437.dir/r28_09nota.pdf
- GACHE Belén *Adán Buenosayres, Leopoldo Marechal y Xul Solar, una lectura bajtiniana*. <http://findelmundo.com.ar/belengache/adanbsas.htm>
- GADAMER, Hans Georg “*el arte como juego símbolo y fiesta*” <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2010/09/hans-georg-gadamer-el-arte-como-juego.html>
- LÓPEZ ANAYA, Jorge *Petorutti y Xul Solar, precursores de la Modernidad Argentina* http://www.obrapobra.com.ar/Sec/HistoriaII/Hist_Art_II.asp
- MARECHAL, Leopoldo “El pan juego de Xul Solar, un acto de amor” <http://federico-gonzalez-frias.es/mrcrusoe.html>
- Revista *Xul* digitalizada http://www.bc.edu/research/xul/xul_01/xul_01_02.htm.
- VERDUGO, Isela M. “Borges y Xul Solar: Mundos Imaginarios”. <http://www.2cyberwhelm.org/archive/diversity/express/htm/Borges.htm>
- <http://icaadocs.mfah.org> Archivo Digital de Documentos del Arte Latinoamericano.

- <http://es.scribd.com/doc/133053837/Leopoldo-Marechal-entre-la-cuerda-poetica-y-la-cuerda-humoristica-EDITORIAL-NUOVA-PRHOMOS-Citta-di-castello-2013>
- Génesis del *Adán* según Marechal: <http://www.radionacional.com.ar/audios/un-fragmento-de-una-entrevista-a-leopoldo-marechal-en-la-que-habla-sobre-su-novela-adan-buenosayres.html>
- Cortazar hablando del *Adán*: <http://www.agendadereflexion.com.ar/2002/08/30/10-el-aniversario-de-adan-buenos-ayres/>

ANEXOS

1. *Martín Fierro* Publicación quincenal de Arte y Crítica libre. (Segunda época). 1924-1927.

A continuación enumeramos los títulos de cada publicación de la *Revista Martín Fierro* que corresponde a la Edición Facsimilar del Fondo Nacional de las Artes publicada en 1995 en Buenos Aires. Este inventario funcionó en el presente trabajo como documento de las discusiones y planteos estéticos que tuvieron lugar desde 1924 a 1927.

Aclaraciones:

- Entre paréntesis figuran los nombres de los autores de los artículos respectivos.
- Notas: figuran al comienzo de la publicación, responden a cambios en la tipografía y/o en el formato de la revista, también a cambios en las direcciones. Tuvimos en cuenta ciertas apelaciones al lector donde se lo invita a “formar parte de reuniones”, esto aparece resaltado como NOTA.
- Cuando aparecen reproducciones de obras se aclara al comienzo del número en negrita. También resaltamos la aparición de fotos de grupo porque nos parecen importantes como representación de un determinado ámbito de consagración ante el público lector.
- En los artículos que consideramos pertinentes, escribimos entre paréntesis la temática, porque posteriormente se seguirá tratando en números sucesivos, como en el caso de la discusión con Manuel Gálvez, la sección de “arte y arquitectura” de Prebisch y Vautier o la disputa por el Meridiano.

1° AÑO. 1924.

1°. Febrero de 1924

1. “LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO”. (Nota editorial)
2. “El anillo de amatista”. (Pedro de AMATISTA). “Rubén Darío Poeta Plebeyo” por Evar Mendez.
3. “De música” (Luis Le Bellot)
4. “Una Tarea” (Maitre Hyppolite)
5. “Cuentos para los pobres” (Mario Bravo)
6. “Salutación a Lugones” (Pedro de Enveita)

7. "Vocabulario Vizcaíno Castellano" (Profesor Leopoldo Longhi).
8. "Una carta de Fernando Fader"
9. "Un poeta que calla y un cocoliche que parla" (E. K. Nota sobre E. Blanch)
10. "Fea pero interesante" (E. S.)
11. "Salutación a Ricardo el Venturoso" (Arnoldo Lunones?)
12. "Membretes" O. Girondo
13. "Guillaume Apollinaire" (E. P.)
14. "La forma" (P. Rojas Paz)
15. "Cementerio Martín Fierro"
16. "La banda municipal y la cultura musical del pueblo" (Fra Diavole?)
17. "Protectora de seres humanos"
18. BIBLIOGRAFÍA
 - El grillo*, por C. Nalé Roxlo
 - El árbol, el pájaro, y la fuente* por C. Iturburu
19. "La resurrección de Martín Fierro"
20. "Notas sociales"
21. "Haya de la Torre"

2º: 20 de marzo de 1924

1. "Los humoristas" (Cyrano de Ver-Sera)
2. "El caso Unamuno" (Severo Franco)
3. "Notas al margen de la Actualidad"
4. "Saussens en el hospital" (Evar Mendez)
5. "Mingitorios Noel" (Monseñor Homais)
6. "Preguntamos"
7. "Balada"
8. "Jacinto Benavente" (H.C.)
9. "La protesta de D`Anuzio"
10. "De "las trompas de Falopio"" (Pedro Herreros)
11. "Un festival en honor de Frank Brown"
12. "Al público"
13. "OLIVERIO GIRONDO" (Reproducción de busto de Girondo y selección de poemas)
14. "Notas del concurso nacional"
15. "El reloj de cuchillo" (Carlos Grunberg)
16. "La reacción espiritual Italiana: El misticismo" (P. J. VIGNALE.)
17. "Cabeza de Turco: Danerías."
18. "Sobre el carnaval"
19. "Cementerio MARTIN FIERRO"
20. "El hogar en el campo" Pablo Rojas Paz. (Poemas de F. Moreno)
21. "Juicios sobre Martín Fierro"

3º, 15 de abril 1924.

1. "El teatro en Buenos Aires"
2. "Notas al margen de la actualidad"
3. "Premio anual de poesía"
4. "Juicios sobre nuestra poesía"

5. "Maternidad" (Maitre Hyppolite)
6. "Balada de Firmeza"
7. "Cafés, Redacciones y Ateliers"
8. Poema Lied de Keller Sarmiento
9. Epístola a Nalé Roxlo
10. "Nostalgia" poema de Andrés L. Carro
11. "Un gramático"
12. "Adieu a la guerre Juan GIRDOUX" (Carlos Grunberg)
13. "Las letras en los diarios y revistas"
14. "Cementerio Martín Fierro"
15. "Notas para un futuro diccionario de la rima" Luis GARCÍA

4º: 15 de Mayo de 1924

1. **Reproducción de Francisco A. Palomar**
2. "Montevideo según Vargas Vila"
3. MANIFIESTO MARTÍN FIERRO
4. "El concurso municipal"
5. "BYRON" por Alberto Gutiérrez Castro
6. "Bajo la carpa de Sarasau". (L. Hurtado)
7. "Poemas de Luis L. Franco"
8. "Paul Monard, el cosmopolita". (Luis GÓNGORA)
9. ***PRIMERA ENCUESTA MARTÍN FIERRO. ¿Cree usted en la existencia de una sensibilidad, mentalidad argentina?***
10. "Oda a Marcel Proust"
11. "Selección de lecturas de *El árbol, el pájaro, y la fuente* por C. Iturburu".
12. "Cafés, Redacciones, Ateliers"
13. "Atmosfera soñada", poemas de Francisco López Merino
14. Aldo Palazzeschi (Artista futurista)
15. "Parnaso satírico"
16. "Las bibliotecas de los paseos públicos"
17. "Porte Pago"

5 y 6º. 15 de Mayo/ 15 de Junio 1924.

NOTA:

A PARTIR DE ESTE NÚMERO SE INCORPORA CON MAS VISIBILIDAD EL DIÁLOGO ENTRE LAS ARTES, SECCION DE ARTE AMERICANO/MODERNO/NOTAS SOBRE SALONES/MÚSICA/TEATRO (en menor medida).

1. **Arte moderno. (reproducciones de Ottmann: "Salón otoño en París" 1923)**
2. Elegía del Aue`s Keller. (Hector Castillo)
3. "El salón de Retiro" (por Rey de Chipre?)
4. Alfredo Guido Aguafuertes.
5. SUGESTIONES DE UNA VISITA AL SALÓN DE ACUARELISTAS, PASTELISTAS Y AGUAFORTISTAS. ALBERTO PREBISCH
6. Lecturas de Horacio Rega Molina.

7. Al divino Botón.
8. El tren fantástico. Poemas de Santiago Ganduglia.
9. Arte Americano
10. LOS MAESTROS REBELDES.
11. CONTESTACIONES A LA ENCUESTA MARTÍN FIERRO.
12. EL FUNDADOR DE LA NOVELA ARGENTINA: Eugenio Cambaceres. Por H. Cambarat.
13. Pedro Herreros, corredor de Tricotas.
14. Ante los barrotes, (Roberto Ledesma)
15. Cafés, Redacciones, Ateliers.
16. Caballitos de Ciudad. (Ángel Guido)
17. Paisajes y Meditaciones, por Rojas Paz.
18. "La amada infiel" (por Nicolás Olivari)
19. Poemas Montevideanos. (Emilio Frugoni)
20. Parnaso Satírico.

7º 25 Julio 1924.

1. Un Príncipe nos visita.
2. Para el número 8 por Evar Méndez.
3. Confraternidad intelectual hispanoamericana (M. H)
4. Martín Fierro y yo. (ROBERTO MARIANI)
5. "Oliverio Girondo en misión intelectual"
6. Selección de lecturas de Carlos GRUNBERG.
7. *EL FUNDADOR DE LA NOVELA ARGENTINA: Eugenio Cambaceres.* Por H. Cambarat. (continuación de la nota del número 6)
8. Sobre algunos...
9. Suplementos argentinos
La casa del arte y los artistas jóvenes
De carte Blanche
Los seis personajes de Pirandello
10. REPRESENTACIÓN GRAFICA Y CROMÁTICA DE LOS ESTADOS DE ÁNIMO. Pedro Illari.
11. Libros nuevos.
12. En ómnibus doble piso voy en tu busca. Nicolás Olivari
13. Piratería Literaria
14. Carta Abierta
15. Parnaso Satírico.

8/9º: 6 Septiembre 1924.

1. "La letanía del domingo" por H. A. Rega Molina.
2. Suplemento explicativo de nuestro manifiesto a propósito de ciertas críticas (respuesta a Mariani)
3. La suerte del último centauro (L. H.)
4. Conservatorio nacional de música. (V.)
5. Pensamientos Remy de Gourmont.
6. Balada de liberación del Hombre Orquesta (Tedorio Adorno de Va en Ville?)
7. Solos de Clarinete. (Maitre Hyppolite)

8. Las primas de la hija de la Tabertera. (Luis Cane.)
9. Membretes. (Oliverio Gironde)
10. Fragmento. (P. J. Toulet.)
11. "El Violín del diablo" sinfonía en rojo y negro. (Raúl Gonzáles Tuñón)
12. Poemas de Sergio Piñero.
13. Poemas de Pedro Ilari.
14. Epigrama de Pedro García.
15. Montevideo, poema de J. L. Borges
16. Don Pedro Figari (Reproducción de "el palito" y "toque de ocasión")
17. Preguntas
18. Berta Singerman y los nuevos poetas
19. Antole France
20. Nocturno por Pablo Rojas Paz.
21. Selección de lecturas de "Prisma" de Eduardo González Lanuza.
22. Extrema Izquierda
23. BIBLIOGRAFÍA
 - Nueva Revista Proa.* (Evar Méndez)
 - Salvador Reyes. (Por P. Rojas Paz)
 - Algunos libros nuevos. (Maitre Hyppolite)
24. Réplica
25. Versos de la calle. Álvaro Yunque
26. Ecos de Martín Fierro
27. Ese Señor Lagario... por Pedro Juan Vignale
28. Parnaso Satírico
29. Preguntas Olvidadas
30. Cementerio Martín Fierro

10/11º: Septiembre/Octubre 9 de 1924.

1. PETORUTTI por Xul Solar.
2. "Primavera" por P. Rojas Paz.
3. Acotaciones a un tema vital. (Serge Panine)
4. "versos a una dama voluble" por Córdoba Iturburu
5. "Emoción y \$". (Eduardo Gonzáles Lanuza)
6. "Primavera". (Brandán Carafa)
7. Nora Lange. (J.L. Borges.)
8. El Conservatorio Nacional de Música. (Leopoldo L. Hurtado)
9. Carta. (Vizconde de Lascano Tegui)
10. "Ingruencias" (Carlos M. Grunberg)
11. Los nuevos poetas: Andrés L. Carro
12. EL XIVº Salón Nacional de Bellas Artes por Alberto Prebisch
13. PETORUTTI POR XUL SOLAR
14. Selección de lecturas de Norah Lange.
15. "La oratoria del hombre confuso". (Macedonio Fernández.) (dedicado al pintor Pedro Figari)
16. *Anatomía* poema de E. M. Amorim
17. "El espíritu del finado- sátira inactual".
18. Poetas de Chile. Neruda/Gimenez
19. Polémica. (respuesta a Mariani de los directores de Martín Fierro)

20. Parnaso Satírico
21. Martín Fierro en Turquía

12/ 13º: Octubre/ Noviembre 20 de 1924.

1. “Cosas de mi pueblo y mi tiempo: la militarización infantil”. (Leónidas Cambell)
2. ARTE ARGENTINO MODERNO (Reproducción de bajorrelieve de Pablo Curatela Manes)
3. **2º Encuesta Martín Fierro. 1-¿Qué concepto le merece a usted la personalidad de M. Paul Groussac? 2- ¿Qué valor asigna Vd. a su obra literaria y sus estudios históricos? 3- ¿En qué medida la acción de Groussac, como creador o crítico, ha influenciado en el desarrollo de la cultura literaria nacional? O bien ¿Ha sido negativa su acción?**
4. “A las tres bolas”. (R. Gonzáles Tuñon.)
5. Nuestro Homenaje a Antole France.
6. “Atardecer” (Antonio Vallejo)
7. Un poeta peruano: J. M Eguren
8. “Nueve atmósferas y un poema de Xavier Villaurrutia” (México)
9. “Plegaria por Rabindranath”.
10. “La última carta Tagore”
11. “Estancias de la primavera”. (López Merilo.)
12. “Meditación”. (P. Rojas Paz.)
13. Definición de Cansinos Assens. (J.L. Borges.)
14. “macho y hembra”. (Roberto Ledesma)
15. Los martinfierristas de Italia. (Sandro Volta)
16. Pablo Curatela Manes. (A. Plebisch)
17. Greguerías criollas. Por Sergio Piñero hijo
18. Petorutti. P. V. Blake
19. Reflexiones de un profano. Nuestro Degas nacional. (Por Juan Pérez y Pérez)
20. En honor a Jules Supervielle
21. ¿Quién es Martín Fierro?
22. Apología del Diletante. E. Villaseñor
23. Pequeñas siluetas. (E. Carrasquilla Mallarino)
24. Aquel que recibe las bofetadas. (Siul de Zitr)
25. BIBLIOGRAFÍA
26. EPITAFIOS

SEGUNDO AÑO: 1925

14/15. Enero 24 de 1925.

1. Carta abierta de Ricardo Güiraldes
2. “BALADA”
3. Descubrimiento del Cubismo. Sandro Piantanida
4. “Afecto/ Remate”. Poemas de Güiraldes
5. “welcome bar”. (Augusto Mario Delfino)
6. Poemas de F. Luis Bernárdez
7. De Goku a Manuel Galvez.

8. Paginas Olvidadas
9. UN GRAN PROYECTO DE LUGONES: FORMACIÓN DE UN NUEVO ESTADO DE CONCIENCIA
10. Figuras (por J. L. Borges.)
11. Puccini (por L. Hurtado)
12. Soficci por Sandro Volta
13. "Mal estudiante" (Luis Cane)
14. "Un diálogo en busca de forma". (Roberto Mariani)
15. "Adiós a Buenos Aires". (Nicolás Olivari)
16. El orden y los nuevos escritores
17. La pintura de J. C. Alonso por Horacio Martínez Ferrer
18. Selección de poemas de Pedro Blake
19. Cuatro aspectos de la poesía moderna
20. Jazz Band y orquesta moderna (por J. Antero)
21. Motivos de la urbe. (Eduardo María de Ocampo)
22. BIBLIOGRAFÍA
23. Libros que se anuncian para 1925...
24. Notas de Martín Fierro
25. Parnaso Satírico
26. EPITAFIOS

16º. Mayo 5 de 1925.

1. La poesía de A. O. Barnabooth
2. Impresión de la Argentina de un economista
3. Respuestas a la encuesta Paul Groussac
4. "Año nuevo" R. G. Tuñón
5. Nuevos poemas de Calcomanías por Oliverio Gironde
6. EL FUTURO IDIOMA ARGENTINO. F. L. Bernárdez
7. Enrico Pea por Sandro Volta.
8. Notas de Martín Fierro
9. Parnaso Satírico

17º. 17 de mayo de 1925

1. Para un teatro de Arte en Buenos Aires
2. HISPANOAMERICANISMO
3. pero... jóvenes realistas!
4. Verano, poema de Andrés L. Carro
5. Libros Portugueses
6. Una nueva poetisa Argentina: Ma. Helida Alvarez Blanco
7. Fox trot, por Juan Martin
8. Poemas de Luis de la Jara
9. La poesía de los jóvenes de México
10. Homenaje a Evaristo Carriego.
11. Parnaso Satírico
12. notas de Martín Fierro

18º 26 julio 1925.

NOTA:

- EN ESTE NÚMERO CAMBIA LA DIRECCION, ANTES BUSTAMANTE 27, AHORA VICTORIA 3441, EN EL NÚMERO 27/28º (TERCER AÑO) CAMBIA A TUCUMAN 612, 3º.
- TAMBIEN SE MODIFICA LA ESTÉTICA DE LA REVISTA:
 - OTRA TIPOGRAFÍA.
 - GUARDAS Y MOTIVOS PRECOLOMBINOS.

1. Un año más.
2. Irrutia por A. Prebisch
3. Exposición Zonza Briano
4. Membretes. (O. Gironde.)
5. Rodríguez Lozano, Julio Castellanos por A. Prebisch
6. Arte infantil mexicano. (P. Figari)
7. Oliverio Gironde, Calcomanías, por Borges
8. Exposición Zuloaga
9. Inquisiciones J. L. Borges
10. Armando Spadini, por Sandro Volta
11. Poema de todo tiempo
12. UNA VENTA DE LIBROS
13. *Manuel Gálvez y la nueva generación por H. Linares*
14. Parnaso Satírico
15. Noticias literarias

19º 18 julio de 1925

1. El pintor Abraham Ángel, M. R. Lozano
2. "A Propósito de los derrumbes" por Macedonio Fernández.
3. Juan Giraudoux. (Alberto Hidalgo)
4. Salvemos el Tango. (Sergio Piñero hijo.)
5. Exposición Pedro Figari. (Sergio Piñero hijo)
6. Alcandara de F. L. Bernandez
7. BIBLIOGRAFÍA
8. Mal estudiante. (Luis Cane.)
9. El viejo día/ Fragmentos. Poemas
10. HOMENAJE A RAMÓN
11. INSTANTÁNEA DEL CEREBRO DE RAMÓN POR GIRONDE
12. Ansermet y la orquestal
13. Carta abierta de A. Cancela
14. Actos
15. Al úblico
16. Adolfo Bolm en el Colón
17. Carta abierta a Evar Méndez
18. NOCTURNO, E. G. Lanuza
19. Parnaso Satírico

20º 5 de Agosto de 1925.

NOTA:

PRIMER NÚMERO DONDE APARECEN “ANEXOS”: “*LOS ARQUITECTOS HAN MATADO LA ARQUITECTURA*” * “*ASOMBRA EL CRETINISMO QUE NO ADMITE LA LEGITIMIDAD DE UNA NUEVA FORMA DE EXPRESIÓN POÉTICA. TODA INNOVACIÓN DEBE ADMITIRSE, POR LEGÍTIMA Y AUN POR NECESARIA.*” APARECEN CON OTRA TIPOGRAFÍA Y SIN COHERENCIA RESPECTO A LA TEMÁTICA DE LAS NOTAS PUBLICADAS.

1. REGENT STREET (S.P.)
2. Estreno de “Le coq d`or” por A. Prebisch (ilustraciones de Norah Borges)
3. BREVE ENSAYO SOBRE EL ÓMNIBUS por LEOPOLDO MARECHAL
4. “En la orilla” (P. Henriquez Ureña)
5. La aventura de la Pantalla. (Nicolás Olivari)
6. Música. (E. Bullrich)
7. “Fantasía y cálculos” (Vautier y Prebisch) NOTA: Esta publicación es interesante porque se configura como una columna de crítica de arte y arquitectura sólida en los siguientes números.
8. Hidalgo, Simplista por F. L. Bernandez
9. Guillermo de la Torre: Literaturas europeas de vanguardia. Por J. L. Borges.
10. Notas.
11. Salvemos al tango por Sergio Piñero hijo
12. *Manuel Gálvez y la nueva generación* (polémica Linares/ Gálvez)
13. Parnaso Satírico.

21º: 28 de Agosto de 1925.

1. **Contra el delito del desnudo (reproducción del cuadro “Eva” de Lucas Crenach)**
2. *Gálvez y la nueva generación* (continúa la polémica Linares/ Gálvez)
3. Los libros de Pichón (Eduardo Juan)
4. Alrededor de Petrushka por E. Bullrich
5. Miguel Cobarrubias por M. Lozano
6. A una Cafetera Renault (oda anacrónica) LEOPOLDO MARECHAL
7. Viaje a Delteil por Alberto Hidalgo
8. L`Europe Galante, Paul Monard por L. Starico
9. HACIA UN NUEVO ESTILO (VAITIER-PREBISCH)
10. “Carlo carra pintor y crítico” por Sandro Volta
11. En honor de los pintores Rodríguez Lozano y Castellanos
12. Parnaso Satírico

22º 10 de septiembre de 1925

1. “**Arte moderno**”, retrato de la mujer de artista reproducción de Picasso (1923)
2. Ansermet nos habla de “Roi David”
3. “Un libro raro” por E. Juan
4. “Bichitos de luz” poema de E. Frugoni
5. Monumento a Hernández

6. Nuevos poetas Argentinos
7. Poema "Aldea española 1925" de Fernández Moreno
8. *un artículo que no colabora* por Macedonio Fernandez.
9. Crónica social "caballito dancing club"
10. "Primavera" por Sergio Piñero hijo
11. Pintores (Montecinos/ Veccioli/Travascio)
12. "dos Films" por Evar Méndez
13. "La moderna Literatura Brasileira" (por Nicolás Olivari. Primera Parte)
14. Parnaso Satírico

23° 25 septiembre 1925

1. Por el obscuro. (L. Hurtado)
2. Simplísimo por Alberto Hidalgo (E. González Lanuza)
3. Castelao (F. L. Bernandez)
4. "Comerce" (Eduardo Juan)
5. Membretes (O. Gironde)
6. El monstruo Tetradimensional. (José de España)
7. Dada y la música. (A. Saviño)
8. Arte decorativo y arte falso. (Vauter y Presbich)
9. Films. (Evar Méndez)
10. El escritor español Eugenio Noel en Chile. (José Edwards Bello)
11. La moderna literatura Brasileira. (Nicolás Olivari)
12. Notas.
13. Parnaso Satírico.

24° 17 de Octubre 1925

1. Artículo diferente. (Macedonio Fernández.)
2. "The Tango". (M. Gálvez)
3. El otro libro de Fernández Valdez (J. L. Borges)
4. Alfredo Bigatti reproducción de "fuente serena"
5. Dos conceptos de la escultura
6. Hinegger y "le roi david" (Enrique Bulrich)
7. CUIDADO CON LA ARQUITECTURA. (O. Gironde)
8. El XV° Salón Nacional. Los nuevos Artistas (A. Prebisch)
9. Palabra sobre Ricardo Güiraldes (A. M. Delfino)
10. Nuevos Films (José Cairola)
11. A. Fernán Silva Valdes (Victoria Precana)
12. "UN CUADRO RECAHZADO" por Leopoldo Marechal. A propósito del cuadro rechazado de Raquel Forner.
13. "Otro Libro de Fernán Silva Valdes" (J. L. Borges)
14. Parnaso Satírico

25° 14 Noviembre 1925

1. **Reproducción de las tres hermanas de Norah Borges**
2. La moderna dramaturgia extranjera representada en Buenos Aires (Maitre Hippolyte)

3. Foot/ball (L. Hurtado)
4. Ingenieros
5. BA- TA- CLAN (poema de Leopoldo Marechal)
6. Exposición de E. Petorutti (A. Prebisch)
7. El monito del servio (R. Gonzáles Tuñón)
8. Química y física en las metáforas (E. Gonzáles Lanuza)
9. Al talvez lector (J. L. Borges)
10. El “standart” base del estilo arquitectónico.
11. Notas
12. Fitelberg en el Colón (Salas Subirat)
13. Aquiles Lega (Sancho Volta)
14. Parnaso Satírico

26º 29 de Diciembre de 1925

NOTA:

CAMBIA LA DISPOSICIÓN: A LA DERECHA EL NÚMERO DE LA REVISTA Y A LA IZQUIERDA LA DIRECCIÓN DE ADMINISTRACIÓN.

1. **REPRODUCCIÓN DE SEURAT “LA GRANDE- JATTE”**
2. El instrumento de la creación: la Metáfora. (E. G. Lanuza)
3. RETRUEQUE A LEOPOLDO LUGONES (L. Marechal)
4. “Leopoldo Marechal” poema de Alberto Franco
5. “Elegía” de Leopoldo Hurtado
6. Plaza San Martín. (E. Johnpeter)
7. Figari en París (Andre Salmon)
8. Sombras, poema de E. G. Lanuza
9. Luna de enfrente por J. L. Borges. (Crítica de L. Marechal)
10. Párrafos sobre la literatura de Boedo (Santiago Ganduglia)
11. Paul Valeri
12. Revistas Jóvenes
13. Nuestro próximo número
14. Demostración Borges Piñeiro
15. Parnaso Satírico

TERCER AÑO 1926

27/ 28º: 10 mayo de 1926

1. **Reproducción de “piedad” GRECO**
2. Para Martín Fierro en Buenos Aires, por Serge Panine
3. MARTÍN FIERRO 1926 (La Dirección)
4. Poema “Patio criollo” por F. Silva Valdés
5. Sergio Piñero y nuestras actividades
6. El movimiento literario en Francia (Jean Prevost)
7. “Criollismo y metafísica” (Antonio Vallejo)
8. El puñal de Orión por Sergio Piñero (hijo) (Pablo Rojas Paz)
9. Héctor Roca (L. Hurtado)

10. Jazz Band (Leopoldo Marechal)
11. Evar Méndez en Rosario
12. "La noche y yo" (Antonio Vallejo)
13. La nueva estética (Marcelle Auclair)
14. MARINETTI (preparativos para su bienvenida)
15. Fantasmagorías (Ramón G. de la Serna)
16. "Art, esthetique, ideal" del Dr. Pedro Figari (José de España)
17. NO- él! (crítica al arquitecto)
18. Como decíamos ayer... (Vautier y Prebisch)
19. Kin- ke- la (critica al pintor y sus repercusiones en Europa)
20. *ASOMBRA EL CRETINISMO QUE NO ADMITE LA LEGITIMIDAD DE UNA NUEVA FORMA DE EXPRESIÓN POÉTICA. TODA INNOVACIÓN DEBE ADMITIRSE, POR LEGÍTIMA Y AUN POR NECESARIA".
21. En Bogotá vive un poeta (F. L. Bernárdez)
22. "El brujo de Maruf" (Scalabrini Ortiz)
23. *Antología de Poesía Argentina Moderna por Julio Noè*. (critica a la selección que hace esta antología)
24. "la víspera del buen amor" por H. Rega Molina (Antonio Vallejo)
25. El País y Martín Fierro.
26. Cinematógrafo Estético: "La bestia del mar" (Sergio Piñero)
27. Para Martín Fierro en Buenos Aires (Serge Panine)
28. Malas lecturas- locos (Vizconde Lascano Tegui)
29. Parnaso satírico

29/30º: 8 de Junio de 1926.

1. **Reproducción de Paysaje à l'arbre de M. Chagall**
2. DEL IMPRESIONISMO AL CUBISMO. A propósito de la "Retrospectiva del salón de independientes" Por Maurice Raynal
3. Exposición Impresionista (E. E. B.)
4. Exposición José A. Merediz (Pedro Blake)
5. HOMENAJE A MARINETTI
6. Marinetti y el futurismo por Nino Frank
7. Primer manifiesto del Futurismo (F. T. Marinetti)
8. Marinetti y nuestra generaciòn (Sandro Volta)
9. Saludo a Marinetti (Leopoldo Marechal)
10. Reproducciones Depero, A. Sant`Elia y Boccioni
11. Marinetti apóstol de energía (Piero Ilari)
12. Efigie de F. T: Marinetti
13. Exposición de G. Braque y S. Roger
14. "Tierra", poema "Gravitations" Jules Supervielle (Trad. De A. Vallejo)
15. Acotaciones a Jules Supervielle (A. Vallejo)
16. A propósito de la poesía de Pedro Leandro Ipuche (G. Guillot Muñoz)
17. Estalló el Bombazo (La redacción)
18. La temporada lírica en el teatro Cristoforo Colombo (Semi Fusa?)
19. Libros de poesía (Antonio Gullo)
20. Efigie de F. T. Marinetti (Guillermo de Torre)
21. Parnaso satírico

30/31° 8 junio 1926

1. **REPRODUCCIÓN DE “MILICIA” DE XUL**
2. Entre nosotros (A. Vallejo)
3. Marinetti en “los amigos del arte” A. Prebisch
4. Conciertos de Ansermet (J. F)
5. Morfe (L. Hurtado)
6. Los vanguardistas de “La Nación”
7. “Poema de los pueblos tristes que hay junto a los caminos” (Ulises Petit de Murat hijo)
8. Exposición Pedro Figari
9. En próximos números...
10. Don Segundo Sombra por Ricardo Güiraldes
11. “Martín Fierro y Marinetti” (FOTO)
12. Benedetta (P. Ilari)
13. Ramonismo ... greguerías inéditas (Ramón Gómez de la Serna)
14. La estética y la crítica general de Alain (Jean Prevost)
15. Exposición de pintura y escultura en “La peña” (Pedro Blake)
16. El lema de nuestro museo “destrucción e inercia” (la redacción)
17. Nota bibliográfica al libro de Ildelfonso Pereda Valdes. (J. L. B)
18. El violín del diablo de R. Gonzáles Tuñón
19. Libros de Poesía, por Antonio Gullo
20. La Arquitectura y el mueble (Prebisch y Vautier)
21. La poesía de Pedro Leandro Ipuche (Gervasio Guillot Muñoz)
22. El Dr. Alberini, Amigo de la Cultura. (J. de E.)
23. “Romancillo, cuasi romance del “Roman-cero” a la izquierda por Mar- Bor- Vall-Men”.
24. Frases Célebres

32° 4 Agosto 1926.

1. **La mujer en la obra de Paul Gauguin (Antonio Mordini)**
2. Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer (L. Marechal)
3. Las múltiples novedades de Cristóforo Colombo (Semi-Fusa?)
4. “Martín Fierro” en adelante!
5. Membretes (O. Girondo)
6. Valery Larbaud y su obra, por Francisco Contreras
7. Max Ernst y la pintura mitológica, por Marcelle Auclair.
8. “Jacobo Fijman”
9. Zona, Poema de Guillaume Apollinaire (Lysandro Z. D. Galtier)
10. M. G. Jean Aubry en “Martín Fierro” (J. F)
11. El Concertino de Honegger (E. E. B.)
12. Epístola oratoria y desván nacional de Bellas Artes: Paréntesis (la redacción)
13. El neo americanismo y Lysandro Z. D. Galtier.
14. Inauguración de nuevo local (Fiesta *Martín Fierro* FOTOS)
15. Un libro de Eduardo Dieste (Idelfonso Pereda Valdez)
16. Confusionismo (E. M.)
17. “Espantapájaros”, versos de L. F. Dieguez

18. Nicolás Olivari (L. M.)
19. Un cadáver Parlante (E. M.)
20. Gálvez y su crítica a la "Antología" de Noe. (A. V)
21. "La patria degli Italiani" y nosotros
22. Parnaso satírico.

33° 3 de Septiembre de 1926

1. **PINTURA MODERNA. Reproducciones de J. Flanrin/ Blanchard**
2. Conciertos Ansermet y Barthori- Conferencias Aubry (J. P)
3. El curioso "caso" Mauclair
4. Exposición de pintura moderna sueca en la Nordiska Kompaniet: Van Dongen/ Engstrom/ Wilhelmson. (Pedro Blake)
5. "Fundación del teatro del arte"
6. "Messages " de R. Fernández (J. Prevost)
7. Valery Larbaud y su obra, por Francisco Contreras
8. Variaciones (R. G. de la Serna)
9. Inhumación de un recuerdo- a José de España. (L. Marechal)
10. Don Segundo Sombra relato de R. Guiraldes
11. Nota bibliográfica al "júbilo y miedo" de Ipuche. "Oriental" por Julio Silva. (J. L. Borges)
12. Notas por Adan Diehl.
13. Acotaciones a "Metáfora y el Mundo" de Pablo Rojas Paz (A. Vallejo)
14. Bagaria
15. Carta A Nicolás Olivari (R. Güiraldes)
16. Un Borges de entrecasa (F. L. B.)
17. "Tangos" por E. G. Tuñón. (Nicolas Olivari)
18. Solicitud
19. ¿ARTE DECORATIVO? (Vautier y Prebisch)
20. "Lo cacharon en cacheuta" (Enrique La Recta)
21. Notas de Martín Fierro
22. Libros Nuevos
23. Parnaso Satírico

34° 5 de Octubre de 1926.

1. **Montesinos- reproducción de "Paisaje".**
2. "Carta abierta Argentino- Uruguaya". (Macedonio Fernández)
3. Demostración de "Martín Fierro" al maestro Ansermet. (FOTO DE GRUPO)
4. Una Autocrítica (P. R. Paz)
5. Como proceden los dirigentes del Museo (la redacción)
6. Palabras a una niña muerta (Pondal Rios)
7. "Zogoibi" el desventuradillo.
8. El gaucho y la nueva literatura rioplatense. (L. Marechal)
9. Membretes (O. Gironde)
10. Anotaciones (A. V)
11. EDITORIALES PROA Y MARTÍN FIERRO
12. Nidia en Atocha (B. Jarnes)
13. Retrato (Jame Ibarra)
14. Objeciones y precisiones (Guillermo de la Torre)

15. De "Eupalinos o el arquitecto" (R. S. O)
16. Poesía y sentimentalismo (A. Vallejo)
17. La originalidad en el arte de Vladiminck (M. Auclair)
18. Poemas de A. Gullo
19. Verificación de un gran poeta (sobre la poesía de J. Fijman por A. Vallejo)
20. Valery Larbaud y su obra, por Francisco Contreras
21. Parnaso satírico
22. Páginas olvidadas.

35° 5 Noviembre de 1926.

1. Reproducción de Ensueño de H. Butler.
2. Celuloide
3. Notas (Adán Dehil)
4. La voz que dicta (J. Fijman)
5. "Natación" poema de A. Vallejo
6. En Próximos números...
7. La obra arquitectónica de los hermanos Perret (Marcelle Auclair)
8. "Santa Juana", de Shaw, en La Plata.
9. Pergeños (Ramón G. de la Serna)
10. "Bernard Quesnay" o una arquitectura de la novela (Jean Prevost)
11. "Martín Fierro" (Girondo, Prebisch y Vautier dejan la dirección de la revista)
12. Mi espiral (Melchor Fernández Almagro)
13. Poemas de Sergio Piñero.
14. SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES 1926. (PREBISCH)
15. El hombre que habló en la Sorbona (R. Scalabrini Ortiz)
16. El teatro de Donjon (E. Malespine?)
17. EXPOSICIÓN PETORUTTI! (EN AMIGOS DEL ARTE, POR PREBISCH)
18. Libros: *Días como flechas/ Alma gaucha/ La guitarra*
19. "Progresos de Porter hermanos"

NOTA:

"Camarada: no falte a la fiesta de Martín Fierro, "inicial", "revista de America", "valoraciones", un almuerzo campestre en honor a Ricardo Güiraldes, el sábado 6 de noviembre, en el restaurante del lago de regatas de Palermo. Es una cita de honor. La alegría de cada cual es contribución obligatoria y hará el éxito en esta fiesta de juventud"

20. Tres libros argentinos
21. Epitafio a Manuel Gálvez
22. Nueva casa de música

36° 12 de diciembre de 1926.

1. **PRIMERA REPRODUCCIÓN EN COLOR: NORAH BORGES "NIÑAS A LA PUESTA DEL SOL" ACOMPAÑADA DE NOTA "LOS DIBUJOS DE NORAH BORGES" POR PREBISCH**
2. Introducción al disparate por Antonio Vallejo

3. La fiesta de "Don Segundo Sombra" Homenaje y brindis a Ricardo Güiraldes (FOTO DE GRUPO)
4. Carta de Alemania (Carta de Herwarth Walden director de "Der Strum" revista de vanguardia alemana)
5. Despedida a Gironde
6. A propósito de construcción (A. V)
7. Palomar en Rio de Janeiro
8. Premio Nacional para "nosotros"
9. "Bagaria"
10. Poemas del libro "Días como flechas" de Leopoldo Marechal
11. Previsiones de una posible iniquidad
12. Aforística figurativa, por Jose Bergamin.
13. El pintor mexicano Agustín Lazo.
14. Passage a niveau (Lysandro Z. D. Galtier)
15. Acorde en piedra (A. Marichalar)
16. Los dibujos de Pablo Picasso (Marcelle Auclair)
17. *Días Como Flechas* (Crítica de Borges)
18. "Cuentos para una inglesa desesperada" (Jacobó Fijman)
19. "Los días y las noches", Norah Lange. (Leopoldo Marechal)
20. Poemas del libro "Los días y las noches", Norah Lange.
21. "De la elegancia mientras se duerme" por el Vizc. Lezcano Tegui (A. Vallejo)
22. "Zogoibi" por E. Larreta (Idelfonso Pereda Valdez)
23. Valery Larbaud y su obra, por Francisco Contreras
24. "Dos Augeros (cuento criollo)" (Carlos Muñoz)
25. "Aforísticos Figurativos" (José Bergamin)

CUARTO AÑO 1927

37º 20 de Enero de 1927

NOTA:

A PARTIR DE ESTA PUBLICACIÓN, LAS QUE SIGUEN TRAEN TODAS SUMARIO/ÍNDICE AL COMIENZO.

- 1. Reproducciones de Francisco Santa Cruz**
2. El espíritu de conversión en la literatura (Jean Prevost)
3. Actitudes (M. Arconada)
4. De "Pullman" canciones del tren, del hombre, de la distancia (Santiago Ganduglia)
5. Un proyecto de museo de Bellas Artes (en la Plata, por Vautier, Prebisch)
6. Max Jacob- Recuerdos de 1913. (Geo Mergaut)
7. En el espacio y el tiempo (Jules Superville)
8. Ultimas exposiciones de Amigos del Arte, Del Prete, Victor Pissarro (Prebisch)
9. Film (Idelfonso Pereda Valdes)
10. Ascendencias del Tango por J. L. Borges
11. Dibujos alambritos (Moreno Villa)

12. Marie Laurencin (M. Auclair- con reproducciones de obra)
13. La reacción en su apogeo
14. **Notas de Martín Fierro (DESPEDIDA A MARECHAL POR Xul Solar)**
15. Changer d'étoile (Marcelle Auclair)
16. Don Juan Girondo
17. Un Poeta Brasileño (Manuel Gálvez)
18. Un Poeta de Buenos Aires (Luis L. Franco)
19. "Tierra amanecida" (Roberto Otonelli)
20. "La pampa y su pasión- novela sintética" (R. Scalabrini Ortiz)
21. Valery Larbaud y su obra, por Francisco Contreras
22. Rumbo, de Elías Carpena (A. V.)
23. Parnaso Satírico

38º 26 febrero de 1927.

1. **Reproducción del monumento a Alvear de Bourdelle, nota de Waldemar George**
2. Rainer Maria Rilke (L. Hurtado)
3. **ROL DE MARTÍN FIERRO EN LA RENOVACIÓN POÉTICA ACTUAL**
(Evar Méndez)
4. Año Cuarto
5. El Salón de Primavera Uruguayo. (Luis Falcini)
6. "Cartas al Patagón" de Georges Duhanmel, por Jean Prevost
7. Leyenda Policial (J. L. Borges)
8. "The young visitors" de Daisy Ashford, entre nosotros (ilustraciones de Norah Borges)
9. Poemas de Bernardo Canal- Feijóo
10. Imperativo de Plasticidad (Carlos Astrada)
11. "Tarde que fue encuentro" poema de Norah Lange
12. "Homenaje a Carriego"
13. Ecrit sur la porte (Sr. John Perse)
14. "Autores españoles nuevos" (reproducciones de Vázquez Díaz)
15. "El paraguas en el viento" (J. Guillén)
16. « Paris, quai d'orsay » (Valentin A. Alvarez)
17. « Changer d'étoile » (Marcelle Auclair)
18. "en retorno a Debussy" (M. Arconada)
19. El amor agresivo de Roberto Mariani (Antonio Gullo)
20. Notas de *Martín Fierro*.
21. Defensa de la poesía
22. Epitafios

39º 28 de Marzo de 1927

1. **Reproducción de pintura de Salvador Dalí (desnudo)**
2. "Bethoven y nosotros" (Martín Fierro)
3. "Poesía" (R. Güiraldes)
4. "Divagación en torno a Jarnes" (Eduardo Mallea)
5. UN CUADRO SINÓPTICO DE LA PINTURA
6. Saludo a Buenos Aires (Kipling)

7. Góngora (Ricardo E. Molinari)
8. Gran incremento del libro Argentino: ediciones de la librería “La Facultad”
9. Discos nuevos de Jazz (E. M)
10. Obras de Victoria Ocampo
11. “Publicidad Racional”
12. “Nuestros compositores: la música que prefiere el público, Jazz, Chester, Discos.”
13. Nuestra poesía en Italia
14. Algunas páginas de la actual poesía argentina por P. Vignale y Cesar Tiempo.
15. “Homenaje a Carriego”
16. “El país” y la joven literatura
17. Notas de Martín Fierro.
18. Cartas de amigos
19. “Ceremonias grotescas.” (E. Giménez Caballeros)
20. Activismo plan editorial de la “Calpe” nutrido conjunto de novedades
21. “Análisis de un disco de Fonógrafo” (E. V.)
22. Exposiciones de obras de arte y libros de “el bibliófilo” editorial y salón.
23. Nuevos reportajes a libreros y expositores
24. “La danza de la luna” por Córdoba Iturburu (Antonio Gullo)
25. “Itinerario de un vago porteño”

40° 28 Abril de 1927.

1. **Reproducción de decoración de Robert y Sonia Delaunay.**
2. “Europa y América” (L. Hurtado)
3. Nacimiento del Cine (León Moussinac)
4. Veinte mil imágenes por segundo (Emile Vuillermoz)
5. Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte (Marcelle Auclair)
6. Música y Cinema
7. Eduardo Gironde
8. Nuestro Próximo Número
9. El nuevo “Salón Florida”
10. Alfonso Reyes (Ricardo E. Molinari)
11. Las Calles Viajeras (Tobias Bonessati)
12. “Jorge Luis Borges pensando en algo que no alcanza a ser poema” (Norah Borges)
13. Poema “Las calles con acacias” de Villareal
14. Poema “Villancicos del amor impuro” de Petit de Murat
15. Poema “Tango en la milonga” de A. M. Delfino
16. Semáforo Literario (Adriano del Valle)
17. *Buenos Ayres* (Lysandro Z. D. Galtier)
18. Eduardo A. Mallea
19. El Dr. Piantanida
20. El concurso municipal
21. El Sr. Domingo Viau
22. George Gershwin

23. "Páginas muertas" de Eduardo Wilde (Idelfonso Pereda Valdés)
24. Elegía a la muerte de un poeta joven (R. Molinari)
25. Notas Sobre Nicolás Fusco Sansone (Antonio Gullo)
26. Primeros Films del año (C.)
27. Bibliografía del 7º arte
28. Un comentario, Ricardo Rojas y el cinematógrafo

41º 28 de Mayo de 1927.

1. **La pintura de los sonidos, rumores y olores. (Reproducción de Fortunato Depero "La riña")**
2. "Para el centenario de Góngora" (J. L. Borges)
3. "A las 3 y 15 del día 24 en un pasillo de la Catedral de Córdoba" (Ricardo E. Molinari)
4. "Góngora" (Pedro Henríquez Ureña)
5. Homenajes: 1. A Don Luis de Góngora por R. Godel/ 2. Soneto por Lope de Vega Carpio
6. "Góngora" (Arturo Marasso)
7. "Sonetos de Góngora"
8. Tres poetas jóvenes de España. (Guillermo de la Torre)
9. "Canto a Filadelfia" (N. Olivari/ G. Tuñon)
10. "El hombre en la luna". (Diálogo teatral de Aníbal Sánchez Reultet)
11. Correspondencia: *Carta abierta Prebisch versus Christophersen*
12. María Blanchard (Andrè Lhote)
13. Conciertos Ansermet
14. En los "Amigos del Arte"
15. Archipenko
16. Los Jóvenes poetas de México (Villarrutia)
17. Ricardo Güiraldes y su obra
18. Crítica Magazine
19. Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern (Versión de Xul Solar)
20. Fortunato depero se divierte (Lamberti Sorrentino)
21. Arquitectura, estética del ingeniero. (Le Corbusier- Saugnier)
22. ¿Quién es el autor de la Anthologie de la nouvelle poesie francaise? (I. P.V.)
23. Parnaso Satírico.

42º 10 junio- 10 julio de 1927

1. **Reproducción de Abraham Ángel "Retrato"**
2. Verso y Prosa de Alfonso Reyes
3. "Pirandello" (por L. Sorrentino).
4. Carta al señor Guillermo de Torre (Jorge Cuesta)
5. Seis poetas nuevos de México (Xavier Villarrutia)
6. "Pero Galin" de Genaro Estrada (Ricardo Molinari)
7. Exhumación del novelista Luis Pirandello (Raúl Scalabrini Ortiz)
8. Ansermet, la sociedad cultural, la orquestal, Hadley (E. M.)
9. Oración sobre el Pan de Azúcar (L. Hurtado)
10. UN LLAMADO A LA REALIDAD ¿MADRID, MERIDIANO INTELECTUAL DE HISPANO AMÉRICA?

“Imperialismo baldío” DE ROJAS PAZ,

Otras respuestas de Molinari, N. Olivari (Explica a cerca de la publicación que da lugar a la polémica en “La gaceta literaria” de Madrid), Borges, Santiago Ganduglia, Scalabrini Ortiz (“*la solución del mañana procederá de America no de Europa*”) Y Lisandro Zia. “*un meridiano encontrado en una fiambarrera*” de Ortelli y Gaset

11. Anotaciones marginales a un libro mal premiado (Idelfonso Pereda Valdez)
12. Carta de Unamuno.
13. Libros de Lujo.
14. Moderación en los Proverbios
15. Apuntes de una artista
16. Poetas nuevos
17. Ricardo Güiraldes y la Literatura de Vanguardia (Francisco Contreras)
18. Díaz Casanueva y Rosamel del Valle (A. Gullo)
19. “Zogoibi, novela humorística” por Luis Emilio Soto. (E. G. Trillo)
20. Parnaso Satírico

43° 15 Julio/15 Agosto de 1927

1. Del Lado de las Corcheas- Conciertos Surtidos (Hupmobile Eight)
2. Las revoluciones literarias (E. Gonzales Lanuza)
3. Poema de A. Mario Delfino “Montevideo-Buenos Aires”
4. Reproducciones de Irene Lagut
5. Variaciones sobre una Conferencia (R. Scalabrini Ortiz)
6. La cuestión del Meridiano “*no necesitamos ni meridianos ni tutelajes intelectuales de España; America es America y debe buscarse en si misma, hemos roto todo cordón umbilical con España...*” (365)
7. Afirmación del Jazz Band (Ulises Petit de Murat hijo)
8. Algo Sobre Bethoven (Cesar Arconada)
9. “Como Dios le alcanzo una soledad” (Norah Lange)
10. Los grabados de Adolfo Bellocq (Pablo Rojas Paz)
11. Romanticismo del Jazz (A. Coeuroy y A. Schaffner)
12. Tres poetas jóvenes de España III- Gerardo Diego. (Guillermo de Torre)
13. Exposición del libro Italiano (Lamberti Sorrentino)
14. Poemas de Genaro Estrada
15. “El agua, poema veraniego a la manera de Leopoldo Lugones” (Leo Mar?)
16. Marinetti
17. La exposición de pintura Uruguaya (Idelfonso Pereda Valdez)
18. Poemas (H. A. Schiavo)
19. Apunte Férvido sobre las tres vidas de la milonga (J. L. Borges)
20. Fioravanti y la escultura pura (Leopoldo Marechal)
21. Algunas poesías de Paul Eluard
22. El suicidio de Soussens
23. Berta Singerman
24. Bernardez en París
25. Carta de López Prieto en Egipto
26. Parnaso satírico
27. Poema “Soñar” de Alfonsina Storni

44/45° 31 Agosto/ 15 Noviembre de 1927.

1. **Reproducción (en COLOR) de Norah Borges “Pablo y Virginia”**
2. ASUNTO FUNDAMENTAL. (EL DIRECTOR)
3. Martín Fierro y Güiraldes
4. Homenaje a Alfonso Reyes (FOTO de Grupo)
- NOTA: “CAMARADA: ADHIÉRASE VD. A LA DEMOSTRACION DE LOS AMIGOS DE MARTÍN FIERRO EN HONOR A NORAH LANGE, QUE PARTE A EUROPA, Y DE LEOPOLDO HURTADO Y RICARDO MOLINARI, FESTEJANDO LA PUBLICACIÓN DE ESTOS TRES JÓVENES AUTORES”**
5. Fantasmagorías
6. **REPRODUCCIÓN DE “LA CANCIÓN POPULAR” PETORUTTI**
7. Homenaje a Ricardo Güiraldes
8. Greguerías (Ramón Gómez de la Serna)
9. Conciertos surtidos Música (Hupmobile Eight)
10. Los Blues de Handy (Ulises Petit de Murat)
11. Poema en forma de cruz para Bárbara la Mar (N. Olivari)
12. Boccioni y el porvenir de la Plástica (Marinetti)
13. Tres Croquis de Silvina Ocampo
14. Apología del Fonógrafo (E. Gonzales Lanuza)
15. **ACLARACIÓN (“Martín Fierro aclara una vez más su carácter no político, y mucho menos político electoral o de comité: politiquero” pag. 381 firmado por: “EL DIRECTOR”)**
16. La pintura de Juan B. Tapia (Rojas Paz)
17. Poema de la niña Velazqueana (R. Molinari)
18. Canción (L. Marechal)
19. “La première disparition de G. Bardini” por J. Giraudoux (Jean Prevost)
20. EL XVII Salón Anual de bellas Artes por A. Prebisch (Berni/Pissarro/Badi/Basaldua/Butler)
21. A los compañeros de “La gaceta Literaria” (Leopoldo Marechal)
22. Croquis (Vizc. Lazcano Tegui)
23. Carta (F. L. Bernárdez)
24. Carta a los españoles de “La gaceta Literaria” (P. Rojas Paz)
25. A Benjamin Jarnes (R. Gonzales Tuñón)
26. Despedida de un meridiano (R. Scalabrini Ortiz)
27. Liquidando un Meridiano (E. G. Lanuza)
28. Para el más Zafado
29. El Pez por su boca muere (M. F hijo)
30. Estrangulemos al Meridiano (Nicolás Olivari)
31. NADERIA DE UNA PROPOSICIÓN (E. G. Trillo)
32. Ditirambo a German a Bittencurt (P. J. Vignale)
33. El Imaginero de Ricardo E. Molinari (Miguel A. Virasoro)
34. La exposición feria del boliche (R. S. O.)
35. La estrella polar (R. S. O.)
36. EL ALMA DE LAS COSAS INANIMADAS por E. G. Tuñón (Leopoldo Marechal)
37. El teatro del Disconformismo, de H. Gugliermi (Miguel A. Virasoro)
38. La editorial “Alpes”
39. Algunos libros recibidos (E. Gonzáles Trillo)

40. Numero aniversario.

41. Parnaso satírico

2. Esquema de Cacodelphia:

Presentamos un esquema de este espacio infernal, tal como es concebido en el *Adán Buenosayres*⁸⁰ con el fin de organizar la secuencia en que se presentan al lector los cacobarrios:

Capítulo 1:	<ul style="list-style-type: none">- Espacio: Bajos de Saavedra. Preparación del Astrólogo y explicaciones a Adán a cerca de la naturaleza del viaje.- Tiempo: “Sábado 30 de abril, medianoche”
Capítulo 2:	<ul style="list-style-type: none">- Espacio: Ombú, Doña Tecla y sus tres perros.- Conjuero: Trazado del triangulo y sus tres círculos. Duelo de Tecla con el Astrólogo. ACCESO A CACODELPHIA (Túnel descendente)
Capítulo 3:	<ul style="list-style-type: none">- Espacio: “AGATAS BARRIO O SUBURBIO”- Descripción en términos plásticos: “<i>Densa bruma, suelo árido de dectrius volcánico. Lechosa luz lunar, Terraza panorámica</i>”- Pecado: IRRESPONSABILIDAD- Acción: Hombres y mujeres esperan la lluvia de papel periódico o revista.- Personajes: “El pobre Demos o la Mayoría”- SANTOBOGAN- Bisagra entre SUBURBIO y LA LAGUNA.
Capítulo 4:	<ul style="list-style-type: none">- Espacio: Laguna Estigia.- Descripción: Playa arenosa con burbujas nauseabundas CIELO GRIS ROSA. Cuerpos desnudos reptados por animales.- Personaje: COLECTIVERO GALLEGO DE LA LÍNEA 38.
Capítulo 5:	<p style="text-align: center;">- PRIMERA ESPIRA: FANGUIBARRIO</p> <ul style="list-style-type: none">- Descripción: Cielo gris/ cada casa una radio a todo volumen. Los personajes están embarrados hasta los ojos, tienen rasgos porcinos. Adán y Schultze con PARAGUAS ROJO.- Pecado: pequeños vicios y maldades.- Personajes: Campanelli (maldades a Adán), La señora de Ruiz y el Profesor Berreta (se acusan mutuamente por el bolo fecal), Dr. Scarpi Nuñez y Betty.
Capítulo 6:	<p style="text-align: center;">- INFIERNO DE LA LUJURIA (2º espiral)</p> <ul style="list-style-type: none">- Descripción: especie de “Estudio Cinematográfico”. Hombres y mujeres unidos “en todas las formas posibles del amor” Soles suspendidos (iconografía Xu)- Personajes: DOÑA LUJURIA: Tetas con cabeza de perro y sexicangrejo. Petiso Bernini disertante. Frontón de los Verdiviejos (muro alto y liso) Las Ultras: Marta Ruiz, Ruth, Ethel Amundsen, Titania Los Solitarios: Laberinto donde buscan a la mujer inexistente.

⁸⁰ Tomamos como ejemplo para nuestro esquema el planteo de Pedro Luis Barcia en su introducción al *Adán Buenosayres* (1994) Madrid, Ed. Castalia.

	Cañaveral de los Sodomitas. Pobres... ensartados por el ano en cañas afiladas...
Capítulo 7:	<p style="text-align: center;">- INFIERNO DE LA GULA (3° espira)</p> <ul style="list-style-type: none"> - ADÁN descifra el sentido de la puerta para acceder a esta espira (Edad de oro/ Hierro) - Descripción: Mesa del Banquete, sala de operaciones. - Personajes: <p>Ciro Rossini Don Celso DOÑA GULA (Venus) Cíclopes: SELENIO/ CRISANTO</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expulsión de Adán y el Astrólogo por “la puerta esfinter”
Capítulo 8:	<p style="text-align: center;">- INFIERNO DE LA AVARICIA (cuarta espira)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descripción: Oscuridad/ en el Plutobarrio: Luz amarilla - Personajes: <p>Polifemo Zanetti ASERRADERO: Francisco Lombardi CUBO DE CEMENTO: Abel Sánchez Rentista CASAS ANTROPOMÓRFICAS: hombres número CASTILLO HÍBRIDO: Moisés Rosembaum CASAS GEOMÉTRICAS: cubos cilindros y esferas. Los habitantes de este barrio pisan eternamente uvas podridas y pesan caca. REY MIDIAS: Disputa con el Astrólogo sobre las clases sociales. Adán se duerme.</p>
Capítulo 9:	<p style="text-align: center;">- INFIERNO DE LA PEREZA (5° espira)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descripción: llanura y viento. - Personajes: <p>Homoglobos Homobarriletes Homoplumas Homofolias</p> <ul style="list-style-type: none"> - hombres hechos de material traslúcido: LOS POTENCIALES (Xul) son la bisagra para acceder al décimo infierno.
Capítulo 11:	<p style="text-align: center;">- INFIERNO DE LA IRA Y LA VIOLENCIA (7° espiral)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descripción: Ring enorme. Todos contra todos por cualquier motivo. - Personajes: Franky Amundsen, Del Solar, El Carrero de Atillo, El malevo, Taita Flores, Cacharola, Las tres cuñadas necrófilas, Juancho y Yuyo - 2° barrio: LOS LADRONES - 3° barrio: LABORATORIO DE DINAMITEROS: hombres bomba lo acusan al Astrólogo por su anarquismo cuando joven. - VIOLENTOS CONTRA LA OPINIÓN - VIOLENTOS CONTRA LA VERDAD - FALSO PARNASO: LUIS PEREDA.
Capítulo 12:	<p style="text-align: center;">- INFIERNO DE LA SOBERBIA (8° espira)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descripción: Cortina de terciopelo gris. - GUÍA: SAMUEL TESLER Adán descifra las figuras del Kimono de Samuel (Mito de Narciso). - CIUDAD DEL ORGULLO - DON ECUMÉNICO: Historia en la biblioteca y la metamorfosis.
Capítulo 13:	<ul style="list-style-type: none"> - Portón de Hierro <p style="text-align: center;">OLLA DONDE TERMINA CACODELPHIA: PALEOGOGO</p>

