

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Confluências entre
Literatura, Cultura e Outros
Campos do Saber

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 23 - 2018

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 09-28

EL SINDROME DE LAS NUEVE TROYAS

María Rosa Lojo¹

RESUMEN: “Muchas y grandes catástrofes habían enterrado en su espíritu una ciudad sobre la otra, como la tierra y los incendios y las depredaciones de las nueve Troyas. Y aunque los que moraban sobre las ruinas antiguas parecían vivir como todos, debajo se oían a veces apagados murmullos, o se encontraban residuos de huesos y escombros de palacios que fueron altaneros, o rumores o leyendas de pasiones extinguidas.” A partir de estas palabras de Ernesto Sábato en *Abaddón, el Exterminador* (451), propongo la expresión “síndrome de las nueve Troyas” como categoría metafórica descriptiva de ciertas sagas de la memoria estética, aquí configurada sobre todo como “memoria urbana”. Analizaré novelas del mismo Sábato y de Leopoldo Marechal, cuyos personajes retornan, envejecidos o fantasmales, a la múltiple ciudad-palimpsesto (Buenos Aires (micro) cosmos) de sus novelas anteriores. En ella rehacen antiguos itinerarios, descubriendo sentidos ocultos bajo las capas superpuestas y las ruinas sedimentadas, buscando la memoria individual y también la memoria colectiva de la nación (y aun, de la especie).

PALABRAS CLAVE: Personajes; Retorno; Ciudades; Marechal; Sabato.

ABSTRACT: “Many great catastrophes had buried a city on top of another within his spirit, in the same way that dirt, fire and depredation had done so to the nine cities of Troy. Even though those that lived on top of the old ruins seemed to lead a normal life, deep below, quiet whispers could be heard, or old bones could be found among the rubble from ancient luxurious palaces, or rumors or legends about long-extinguished passions.” From these words of Ernesto Sabatos’s *Abaddón, el Exterminador*, I propose the expression “the nine cities of Troy’s syndrome” as a metaphorical category describing certain sagas of aesthetical memory, first and foremost configured as an “urban memory”. I’ll analyze novels from Sabato and Marechal, in which different characters return, with an old or ghostly appearance, to the multiple palimpsest-city of their previous novels. Back home, they rebuild their old daily lives, discovering hidden meanings under the superimposed layers and sedimented ruins, looking for their individual memories as well as the nation’s memories (or from our entire species even).

KEYWORDS: Characters; Return; Cities; Marechal; Sabato.

Algunos escritores crean ciudades o naciones a las que retornan los personajes de sus relatos: desde la Santa María de Juan Carlos Onetti a la Kalpa Imperial, de Angélica Gorodischer. Otros rediseñan, en sus obras, una ciudad real en la geografía que habitan o que visitan, libro tras libro, los seres de sus ficciones. Desde el Madrid de Benito Pérez Galdós a la Buenos Aires que tantos seres históricos y reales transitaron. En especial la que recorren, una y otra vez, las criaturas imaginarias de Leopoldo Marechal y Ernesto Sábato, acompañadas por la proyección literaria de un sujeto (auto) biográfico: el de los mismos escritores.

LEOPOLDO MARECHAL: RETROSPECTIVAS FUNDACIONALES Y UTOPIAS LIBERADORAS

Perteneciente a la generación de Jorge Luis Borges, de Oliverio Girondo, de Jacobo Fijman, Marechal supo transfigurarlos en el grupo de vanguardistas bohemios de su *Adán Buenosayres* (1948). La acción de esta gran novela, que marca una innovadora divisoria de aguas en la narrativa argentina, ubica a sus héroes en Villa Crespo (un barrio populoso y popular de la Capital argentina, colmado de inmigrantes), enmarcándolo en un literal y metafórico vuelo de pájaro, que propone al futuro lector una “mirada gorrionesca” (MARECHAL, 2013, p. 97) sobre la ciudad. Así se abren hacia los cuatro puntos cardinales todas las perspectivas de un mundo industrial que florece y se agita en la segunda década del siglo XX, para volver enseguida a las calles villacrespenses donde se centra la acción de la novela.

El relato primero transcurre en tres días (del jueves a la noche del sábado) y concluye geográficamente en los arrabales de Saavedra, una zona fronteriza entre la pampa y las últimas estribaciones de la ciudad, donde los poetas se enfrentan a las revelaciones paródicas y poéticas del Gliptodonte o Espíritu de la Tierra, y también a los malevos admirados por los poetas criollistas en el velorio de Juan Robles, un humilde fabricante de ladrillos de adobe. Allí también Adán, guiado por el astrólogo Schultze (*alter ego* del artista Xul Solar) ingresará finalmente, desde un gigantesco ombú, al Infierno de Cacodelphia, donde se satirizan los vicios y defectos de los personajes de la Buenos Aires visible, incluidos los propios vanguardistas. La visita al Infierno cierra un circuito de exploración en la memoria colectiva y en los íconos de la tradición argentina, en las figuras que formarán, o no, el nuevo imaginario de un país construido con elementos de desecho que llegan desde todos los puntos del planeta, de la misma manera en que se ha sedimentado la llanura pampeana. (LOJO, 2015)

En la última novela de Marechal: *Megafón, o la Guerra* (1970) Villa Crespo,

aunque le da al héroe uno de sus epítetos: “el Autodidacto de Villa Crespo”, ahora solo corresponde al recuerdo y al pasado de algunos personajes actantes y evocados (Megafón, José Luna, Marechal mismo). Las cronologías de la novela son intrincadas y múltiples, a tal punto que la acción del relato primero transcurre a caballo entre dos décadas: la del 50 y la del 60. En cualquier caso, nos hallamos siempre en un país posterior al derrocamiento de Perón, sometido a dictaduras militares, en el cual el pueblo ha perdido derechos, así como el sentido de su Historia. Megafón, acudiendo a diversos ayudantes, prepara y ejecuta una serie de “operativos incruentos” para provocar una revolución de las conciencias.

La multiplicación de los espacios urbanos también es una de las características de la última novela de Marechal. Si el *Adán Buenosayres* (en el relato primero de la acción narrada) nos llevaba desde Villa Crespo al arrabal de Saavedra, *Megafón* abre un verdadero abanico hacia todas las direcciones de Buenos Aires, centrales y suburbanas.

En la Capital: Flores, donde vive el protagonista y se encuentra el neurálgico centro de reunión Club Provincias Unidas; Caballito (sede del *Happening* de la Fundación Scorpio); la Plaza de Mayo y la Casa de Gobierno, donde tiene lugar el Asedio al Intendente; el Barrio Norte (escenario del Psicoanálisis del General González Cabezón); la Avenida 9 de Julio y Belgrano, en uno de cuyos baños municipales se practica la Operación Aguja sobre el gordo y rico empresario Pérez Pico; Constitución, de cuyo manicomio es rescatado Samuel Tesler; el Barrio Sur (quizá San Telmo, donde vive el ministro Salsamendi). Y en el Gran Buenos Aires: Lomas de Zamora (sede del falso alquimista Herr Siebel y su caricaturesca Lucía Febrero) en el Centro-Oeste; San Isidro, donde se halla la quinta del Gran Oligarca, y el Tigre, con el *Château des Fleurs*, ambos en la Zona Norte.

Si Villa Crespo, como señalamos, ya no es el escenario del relato, los héroes de esta tercera novela sí retornan a Saavedra en un significativo episodio de la Rapsodia II, que nos instala en la segunda cronología narrativa: no la del crimen de Valle, bisagra de la Historia, sino alrededor de una década más tarde, en el mundo de la Fundación Di Tella, el Beatle, el Hippie, la Nueva Ola.

La nueva excursión se realiza por consejo del narrador Leopoldo Marechal, identificado con el editor y narrador de *Adán Buenosayres*, y también, ambiguamente, con el autor mismo como *alter ego* del personaje Adán: “llevo mis notas e itinerarios de ayer, a fin de localizar la topografía de mi primer viaje a Saavedra” (MARECHAL, 1979, p. 58). Quiere rastrear allí “el antiguo coraje porteño” (MARECHAL, 1979, p. 57), pero muchas cosas han cambiado. El antiguo rancherío precario y periférico, fronterizo entre la ciudad y el campo, de reputación dudosa², ahora es un barrio de

monoblocs “que ha cedido a la urbe sus fragmentos de pampa” (MARECHAL, 1979, pp. 58-59). Hay espacios borrados: el ombú ya no existe y uno de los edificios se alza sobre la misma boca del Infierno, no accesible, pero audible y abierta todavía “hasta el milenio futuro en que Buenos Aires tenga su juicio final” (MARECHAL, 1979, p. 51), aunque su “raro Virgilio”, el astrólogo Schulze —dice el narrador— “ya no figura en este plano del Universo” (en concordancia con la muerte de su personaje inspirador, Alejandro Schultz Solari o Xul Solar, en 1963). Otros lugares perduran, si bien intervenidos y usurpados (la casa de Juan Robles, que ocupan unos gitanos). En la zona más alejada, queda un viejo almacén de campo (“La Esquina”), seguramente intacto desde principios del siglo XX, pero precisamente por eso convertido en una ruina fundacional: “¿Y qué sé yo [...] si estas cuatro paredes no fueron el alambique donde se destiló el primer tango con un azúcar de habaneras y un aguardiente de candombes?” (MARECHAL, 1979, p. 66). El propietario y el único mozo son espectrales y fosforecen como ánimas en pena. Aún sobreviven el taita Flores y el pesado Rivera, fantasmas de sí mismos. Petrificados en el almacén decrepito, siguen ensoñando sus glorias de otrora, y todavía rumian las ofensas de los vanguardistas, salpicando sus comentarios con citas literarias de esa época³.

Los deteriorados varones de armas tomar, que subsisten, irónicamente, en “pretérito pluscuamperfecto” (MARECHAL, 1979, pp. 69-70) no intervendrán en las batallas de Megafón. Tampoco están en condiciones de hacerlo los que han tomado su lugar vacante, que ya no son, como dijera Borges, “la secta del cuchillo y el coraje”⁴. Por el contrario, tienen sus “aguantaderos” en Barrio Norte y atracan bancos con explosivos y metralletas para fugarse de inmediato “con minas rubias que hablan inglés”. Son malevos “de pistola cuarenta y cinco en el sobaco, y tres cargadores en el bolsillo del frac. Apestan a colonia y leen filosofía como los gángsters en el cinematógrafo” (MARECHAL, 1979, p. 70), marcando la decadencia del antiguo héroe varonil de los arrabales.

También el tango, desplazado por la Nueva Ola, parece formar parte de un pasado obsoleto. En paralelo con las fantasiosas visiones de la primera excursión a Saavedra, ahora se despliega ante los ojos de Megafón, ya en Flores, en la esquina de Tandil y San Pedrito, el ensueño de “La Calesita del Tango”, donde los demonios Ben y Nelson (figuras en clave de Ben Molar y Julio Jorge Nelson, conocidos autores y promotores del género) debaten sobre la crítica situación de sus letras y personajes. Estas páginas reflejan la “aparente agonía” del género en la década del 60, época en la que Ben Molar decide convocar a los más destacados escritores argentinos (Marechal entre ellos) para integrar el libro *14 con el tango*, publicado en 1966 por ediciones Fermata⁵.

Pero la retrospectiva que muestra la novela no se detiene aquí sino que llega hasta las mismas raíces fundacionales de la ciudad, de manera directa y explícita, fracturando completamente todo pacto realista. Don Juan de Garay (1528-1583), segundo (y definitivo) fundador de Buenos Aires⁶, aparece (iracundo por la tergiversación de su obra) ante el conjuro de Megafón, durante el Asedio al Intendente. Otra figura relacionada con Garay plantea una lectura más sinuosa. Es Lucía, desdoblada en Lucía Miranda (aludida y evocada) y en Lucía Febrero: personaje que concentra todo el intrincado simbolismo de la femineidad en la narrativa de Marechal.

A Lucía Miranda se la menciona en *Megafón, o la guerra* durante la aparición de Garay:

Los asediadores y el asediado, asomándose a los ojos del fundador, vieron un orbe de florestas enmarañadas y ríos en bruto; de cielos grandes que se abrían como flores monstruosas o estallaban como arcabuces en sus tormentas; de guerreros indios y exploradores de coraza y morrión. Vieron ojos de pumas y de timbúes acechando en la oscuridad; piraguas llenas de combatientes desnudos y sigilosos yacarés deslizándose a las aguas. Y vieron los párpados llorosos de Lucía Miranda en su cautiverio, y las jetas cobrizas de Mangoré y Siripo bramando de pasión como sementales, y la panza ripiosa del clérigo Del Barco Centenera⁷, y el agudo perfil del señor Concolorcorvo⁸. (MARECHAL, 1979, pp. 121-122).

La "Lucía Miranda" referida aquí nos está remitiendo a un episodio de los Capítulos VI y VII (Libro I) de *La Argentina manuscrita*⁹, crónica fundacional rioplatense concluida hacia 1612, cuyo autor fue Ruy Díaz de Guzmán, nieto del conquistador Domingo de Irala y de una de sus concubinas guaraníes. Esta narración instaura en el relato de los orígenes la figura de una primera cautiva blanca, cristiana, y, como causa de la discordia interétnica, la pasión que dos caciques hermanos sienten por ella.

El episodio que protagoniza esta figura femenina no es histórico (aunque fue tenido por tal durante siglos), pero sí lo es el contexto. Se trata del primer asentamiento español en el suelo que es hoy argentino: el Fuerte Sancti Spiritus, erigido por el marino Sebastián Gaboto en 1527. Ni Lucía de Miranda ni su marido Sebastián Hurtado existieron, al menos según los documentos de esa expedición que tenía prohibido llevar mujeres, según la orden expresa del emperador Carlos V (MANSILLA, 2007, pp. 28-29), mientras que sí las incluyó, en cambio, la de Pedro de Mendoza, primer fundador de Buenos Aires. Faltan, asimismo, registros correspondientes a los caciques Mangoré y Siripó. La destrucción y abandono de Sancti Spiritus ocurrieron en 1529, sin que ningún europeo del contingente se mantuviera en estas tierras. El historiador Enrique de Gandía (DÍAZ DE GUZMÁN,

1974, pp. 22 y ss.) supone que probablemente Guzmán confundió el desastre de Corpus Christi (fuerte que erigió bastante más tarde Pedro de Mendoza, primer fundador de Buenos Aires, que sí fue arrasado por los indios)¹⁰ con el de Sancti Spiritus.

La figura femenina, emboscada por la lujuria, atrapada en la pugna por el poder, y finalmente sometida al cautiverio, está, pues, en los más remotos orígenes de la patria y se replica (o multiplica) en su Historia. Es Lucía Miranda (resignificada por la literatura decimonónica como alegoría de la tierra o de la libertad perdida (LEHMAN, 2004, pp. 117-124); es Evita, deseada y ultrajada, cautivada y desaparecida después de muerta, y es la libertad que se le niega al pueblo: "...el general González Cabezón ha matado a la Libertad, la secuestró, la violó y la estranguló en el baldío de una historieta patria" (MARECHAL, 1979, p. 20). Es Lucía Febrero, encerrada en un burdel. Hallarla y emanciparla se convierte en el supremo objetivo de una batalla que se gana, como señalaremos abajo, en la dimensión celeste, pero que continúa, dramáticamente, en la dimensión terrestre. Por otra parte, vista desde el hoy, Lucía Febrero, la cautiva, contraparte femenina del inolado Megafón, resulta, en este contexto, otra de las involuntarias y sorprendentes anticipaciones novelescas, que apunta al cautiverio sufrido por las mujeres en los campos clandestinos de detención de prisioneros durante la última dictadura militar, donde fueron sometidas a todo tipo de violencia y servidumbre sexual (DAVIDOVICH, 2014)¹¹.

El germen de la nueva Lucía surge en un personaje secundario del *Adán Buenosayres*: la Flor del Barrio, que ha envejecido con sus galas nupciales, esperando al novio que la abandonó. El narrador-personaje Marechal la recuerda en esta misma novela, y también alude a la continuidad y expansión de esta imagen femenina en el sainete *La batalla de José Luna* (estrenado en 1967). José y Lucía se encuentran en el conventillo de la calle Warnes, donde Wladimir Nebirovsky (una mezcla de ácrata y rufián que evoca a ciertos personajes arltianos) intenta sin éxito prostituirla. La novela desestima la muerte de Lucía en ese "sainete a lo divino" calificándola como "una exigencia de teatro" (MARECHAL, 1979, p. 96) y la repone en el escenario de la acción.

La irrupción anacrónica de Juan de Garay en el Asedio al Intendente vincula a las dos Lucías con un hilo simbólico, histórico-legendario, que une también los orígenes con el presente y el futuro. Y tiene, sobre todo, un propósito admonitorio que se relaciona con otro tópico muy grato a Marechal: el de la Historia como caída y degradación (contrarrestado, en *Megafón o la guerra*, por las imágenes de la espiral y de la "peladura de la víbora"). Frente al motivo usual de la "mala fundación" (la quimera, el azar, la mera superficie, el espíritu del campamento y de rapiña), esgrimido

por ensayistas como Ezequiel Martínez Estrada o Héctor Álvarez Murena (LOJO, 1994, pp. 28-34), Marechal insiste en la “buena fundación”: un orden donde todo estaba el lugar correcto¹². Y donde los nombres, impuestos por el segundo fundador el 11 de junio¹³ de 1580, eran los adecuados: Ciudad de la Trinidad (porque el día de la Trinidad los barcos fondearon en el Riachuelo) y Puerto de Santa María de los Buenos Aires. Sin embargo, solo “Buenos Aires” (el puerto, relacionado con el desarraigo, la venalidad, el comercio) se ha conservado, y las referencias a la sacralidad fundante se han mutilado y perdido.

A esta pérdida se agrega otra: la de la heroicidad y su sentido. Garay rechaza los estereotipos literarios asociados a la lírica y el idilio y reivindica su acción fundadora como una gesta (enfrentando a un medio hostil, natural y humano) que le ha costado la vida (“¡Yo no escuché arpas indias junto al hermoso Paraná, sino el silbido de las flechas que me dieron muerte!” (MARECHAL, 1979, p. 121).

Por fin, se alude a la entrega de la ciudad (y de la nación) a la oligarquía local y a los capitales extranjeros. El dictador-presidente (González Cabezón) es, según se le explica a Garay, un títere del Pentágono y de los centros financieros internacionales a través de su ministro Salsamendi Leuman. La conclusión es lapidaria: “Y en esta ensalada indigerible de Salsamendis y Cabezones entiendo sólo que descastados y herejes gobiernan ahora esta tierra que yo amansé con el sudor de mis axilas y la sangre de mi costillar” (MARECHAL, 1979, pp. 126-127).

La intervención del fundador concluye con “tres improperios”, que tienen un sentido didáctico y correctivo del rumbo desviado. Si Buenos Aires ha sido una “virgen arisca”, civilizadora¹⁴ y guerrera, que combatió al invasor inglés y liberó a otros pueblos, ahora todo ha cambiado: “¿Y qué haces ahora, ¡oh virgen degradada!, sino bailar el tango de tu derrota junto al río, y permitir que el extranjero te palmee las nalgas y manosee las tetas?” (MARECHAL, 1979, p. 128). La figura de la prostituida nos lleva nuevamente a Lucía y a la patria que espera por su libertad, porque los hombres de Buenos Aires han perdido la brújula y han olvidado la ley constitutiva.

Juan de Garay es el único personaje histórico que interviene directamente en la acción novelesca del presente (Eva Perón y Juan José Valle son fantasmas evocados en el relato de González Cabezón, no se presentan por sí mismos ante el lector). Su presencia es coherente con la “guerra” que anuncia el título y que es el eje vertebrador de toda la empresa. La frase (textual) “se han deshonrado las armas” se reitera siete veces a lo largo de la novela (MARECHAL, 1979, pp. 198, 204 –tres veces–, 206, 208 y 214) y también el concepto de la “deshonra”. Las reiteraciones ocurren durante el Psicoanálisis del General, en tanto se aplican al fusilamiento de Juan José

Valle y la profanación del cadáver de Eva. El cierre del episodio queda en boca de las Plañideras:

- Se perdieron el estilo y el honor —lloran las Plañideras del Norte.
- ¿Y hasta cuándo, hermanas funestas?
- Hasta que regresen los Soldados. (MARECHAL, 1979, p. 214).

El primero en regresar ha sido, precisamente, el primer Soldado, Juan de Garay, que abre la brecha para que nuevos soldados reparen el deshonor de las armas y vuelvan a constituir una Patria¹⁵.

Cómo no recordar, por fin, que quienes secuestraron, sometieron a “juicio revolucionario” y finalmente ejecutaron al General Aramburu, se auto consideraban “soldados de Perón”. Y así se llama, en consecuencia, el ya clásico libro de Richard Gillespie (2008, editado por primera vez en 1982) sobre la historia de esta organización guerrillera. El secuestro, además, tuvo lugar, significativamente, el 29 de mayo, Día del Ejército Nacional y aniversario del Cordobazo. Cada vez más militarizada, la organización Montoneros iría conformándose, estructuralmente, como un verdadero “ejército paralelo”, con uniformes y grados, contracara del Ejército oficial (LARRAQUIY, 2006). Estas observaciones no implican sostener, ni sugerir, que los “soldados” cuyo retorno anuncian las Plañideras se identificaran en modo alguno, en el imaginario de Marechal, con la agrupación Montoneros. Pero sí apuntan a señalar que en el espíritu de los tiempos latía (con diversas interpretaciones y realizaciones) la idea o la esperanza de “otro ejército” que se pusiera al servicio de los intereses populares y nacionales.

Para concluir, sostendremos que, como se dice en el “Introito”, Megafón (tanto el héroe como la novela) no quiere “instalar a Buenos Aires en los museos polvorientos de la arqueología” (MARECHAL, 1979, p. 8). La novela es prospectiva en muchos sentidos. Y si la Argentina universaliza en ella “sus esencias físicas y metafísicas”, lo hace a la manera del club Provincias Unidas, de Flores, lugar paradigmático que congrega todas las tradiciones y las renueva, en un punto ecuménico que da cuenta de la nación entera y se abre hacia el porvenir.

- Buenos Aires destruye, pero sabe reconstruir lo que ha destruido. ¡Hablan de los porteños! ¿Dónde hallar un porteño en Buenos Aires? Tal vez en alguna botica de arrabal, o en la letra de un tango muerto ya como las bocas antiguas que lo cantaban. Señor, haga usted un censo de Buenos Aires y verá que los porteños estamos en minoría. (MARECHAL, 1979, p. 88)

En este centro, y desde aquí, la nación se viene mirando en unidad, se universaliza y trasciende. (MARECHAL, 1979, p. 89).

Por eso también la acción novelesca se despliega en todas las direcciones del espacio urbano (anticipando la diseminación del cuerpo fragmentado del héroe Megafón), y reúne pasado, presente y futuro en un complejo palimpsesto. La búsqueda heroica culmina ahora no ya en Saavedra, sino en otra frontera: la que separa y une la ciudad y el río, en el Tigre (la zona del Delta del Paraná). Allí, en un lujoso burdel en forma de caracol y de espiral (como el Infierno de Cacodelphia), llamado el *Chateâu des Fleurs*, está cautiva Lucía Febrero, la Novia Olvidada, la heroína del sainete “La batalla de José Luna”, quien, entre otros significados, alude a la opresión de la patria en manos de sus usurpadores. Aunque Megafón perece en el intento de rescatarla, la semilla de la libertad futura quedará sembrada en el pueblo.

ERNESTO SABATO: “OJOS Y ROSTROS QUE RETORNAN”. ¿HACIA UN APOCALIPSIS REDENTOR?

La trilogía novelesca de Ernesto Sábato: *El túnel* (1945), *Sobre héroes y tumbas* (1951) y *Abaddón, el Exterminador* (1974) incluye escenarios y personajes comunes a las tres obras. El retorno se hace evidente en el último, donde reaparecen, como sobrevivientes o fantasmas, varias figuras de los libros anteriores, en ámbitos de la ciudad de Buenos Aires que también se reiteran.

Esta repetición de personajes y escenarios es, en Sábato, un verdadero eje constructivo de su poética. Sucede con las familias biológicas (los Olmos, los Carranza Paz, los Bassán) de sus criaturas de ficción. En los descendientes reviven (a veces siniestramente alterados o deformados) las figuras ancestrales que los prefiguran. Pero también se establecen “familias de personajes”, más allá de los vínculos de sangre, ligadas por parecidos físicos y metafísicos, que transmigran de una novela a otra. También hay “familias espirituales” cuyos miembros indefectiblemente se parecen. Así, Palito, el revolucionario amigo de Marcelo Carranza Paz, reactiva la imagen de Carlos, el amigo de Bruno: “Porque los espíritus se repiten, casi encarnados en la misma cara ardiente y concentrada de aquel Carlos de 1932.” (SABATO, 1980, p. 176); “Y ahora volvía en este otro muchacho, moreno y esmirriado, que no terminaba de entender por qué estaba allí, entre tanta palabra para él incomprensible.” (SABATO, 1980, p. 176).

Un mismo esquema básico (una misma matriz) vincula las imágenes de Castel, Allende, Hunter, Fernando y R.: altos, delgados, “distinguidos” y distintos

(“aristocracia” del terrateniente o del artista). Por otra parte, la semejanza física entre Castel, Allende y Hunter, se sustenta quizás en otra afinidad más profunda que Castel insinúa: acaso todos ellos son copias para el amor de María, duplicaciones fácilmente sustituibles de un “original” (el único) que no existe, o que tal vez es una “sombra anónima”, inaprehensible para el pintor.

Entre Fernando y el misterioso R. de *Abaddón*, *el exterminador*, el parecido se exagera. Son ambos fuertes, siniestros, morenos, de ojos gris verdosos, de nariz aguileña, tenebrosamente bellos como el Lucifer romántico o los héroes malditos. El cuarteto Castel, Allende, Fernando y R, está ligado, además, por relaciones conjuntivas y disyuntivas que se proyectan sobre distintos ejes. Allende y R, se sitúan en el eje de la posesión (de la mujer, del conocimiento); Castel y Fernando en el de la búsqueda y la carencia. Castel es la contrafigura espiritual de Allende. R. aparece como el “doble” de Fernando. Pero un doble que en realidad sería el modelo originario, la matriz real que ha engendrado, a manera de copias o remedos, otros personajes: el ineficaz Patricio Duggan (abortado protagonista de la protonovela *La fuente muda* que retorna al escritor de *Abaddón* como proyecto), y hasta el mismo Fernando Vidal Olmos, que no precedería a R., sino que sería un producto de su oculta irradiación. Este molde o genotipo físico operaría también en la génesis del personaje de Nacho, tan similar a Fernando adolescente, o a “un Martín rebelde y violento”. Marcelo Carranza, heredero/opositor de su padre y sucesor espiritual sobre todo de su tío Florencio, remite a un arquetipo ya manifiesto antes en Martín, que lo prefigura. Si Marcelo parece un caballero “en el entierro del conde de Orgaz” Alejandra ve en Martín un “proyecto de asceta español”, Marcelo y Martín comparten los “ojos húmedos”, la forma de la frente, que en el trío Juan Bautista-Florencio-Marcelo “avanzaba hacia adelante, de modo prominente, casi exagerado” (SABATO, 1980, p. 275) y en Martín toma la forma de “un balcón saledizo” (SABATO, 2008, p. 16).

Hay también una “escena original” generadora del cosmos novelístico. Es la *imago* de una pareja incestuosa: hermano/hermana, padre/hija. Ya *El túnel* propone una relación equívoca entre primos hermanos: María Iribarne y Hunter, María y otro primo anónimo que ella menciona a Castel en su momento confesional frente al mar (SABATO, 1979, p. 102). Según declaraciones de Sabato (*Clarín*, 3 de julio de 1980), repetidas en *Abaddón*, en el comienzo de su segunda novela existía, como *imago* fundacional, un incesto entre hermanos que sólo se concretará después, en el último libro. Sabato, el escritor de *Abaddón*, propone el incesto entre hermano y hermana como modelo fundador para el nuevo proyecto novelístico, proyecto cuyas vicisitudes constituyen la misma novela que el lector lee. La escritura de Sabato (el autor empírico) y de “Sabato” (el autor-personaje, el narrador homodiegético) se

remite así a una matriz generadora que, combinando una serie de invariantes fundamentales: crimen, incesto, ceguera, parodia de lo sacro, y dos actores: la pareja incestuosa (donde la mujer es a la vez ayudante-oponente y objeto buscado, donde el hombre es sujeto-objeto de una búsqueda-persecución) engendra diversas variaciones que son máscaras o dobles y sustituyen a los originales; operación ésta que se produce en parte (cfr. *infra*) a partir del esquema imaginario de la fotografía. Estos "originales" serían Calsen Paz y Dora Costa, primera pareja de amantes surgida aparentemente de la realidad extratextual registrada en los archivos policiales, donde aún no aparece el incesto. Su transferencia a la escritura ficcional supone inmediatamente el vínculo incestuoso y la transformación de los nombres, ahora Patricio Duggan y su hermana. De esta pareja emergerán Fernando y Alejandra -padre e hija- y en sueños de Sabato, el Nene Costa y Nora, la mujer del bar La Tenaza, también vista como hermana y amante (SABATO, 1980, p. 377), y por fin, Nacho y Agustina. En todas las anteriores parejas incestuosas (salvo la de María/ Hunter) un criminal, o un ser violentamente destructivo, se une a una mujer bella y nefasta. Quizá porque

Las obras sucesivas de un novelista son como las ciudades que se levantan sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, materializan cierta inmortalidad, asegurada por antiguas leyendas, por hombres de la misma raza, por crepúsculos y pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan. (SABATO, 1980, pp. 117-118).

La metáfora de la ciudad originaria, del "original perdido" bajo los escombros -la profundidad, el fondo- pero recuperado en lo/s que regresa/n, se aplica a la eternidad-infancia y a la obsesión modeladora del artista, operante tras los proyectos y los esbozos, en el relato -precisamente- de un regreso: el de Bruno a la casa familiar de los Bassán, llamado por una pérdida, la muerte próxima de su padre. Tanto la vida como el arte se remiten al arquetipo, patrón o modelo extraviado, del que todo es boceto, fragmento o copia:

Muchas y grandes catástrofes habían enterrado en su espíritu una ciudad sobre la otra, como la tierra y los incendios y las depredaciones de las nueve Troyas. Y aunque los que moraban sobre las ruinas antiguas parecían vivir como todos, debajo se oían a veces apagados murmullos, o se encontraban residuos de huesos y escombros de palacios que fueron altaneros, o rumores o leyendas de pasiones extinguidas. (SABATO, 1980, p. 451)

A medida que se alejaba de Buenos Aires las estaciones parecían acercarse al arquetipo de la estación pampeana, como los sucesivos proyectos de un pintor que busca la obsesión que yace en el fondo de su ser... (SABATO, 1980, p. 451).

Y del mismo modo que cuando se borra un retrato al lápiz van quedando los rasgos que por ser los esenciales fueron los más trabajados, empezaron a develarse ante él los rasgos del Bruno infantil. (SABATO, 1980, pp. 453-454).

El primer personaje, inicio de la cadena de reiteraciones, es el pintor Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*, que esta novela nos mostraba encerrado en el manicomio luego de haber dado muerte a su amante María Iribarne. Castel no actúa en *Sobre héroes y tumbas*, pero su caso es extensamente recordado por Fernando Vidal Olmos. Dado que Allende, el misterioso marido de María, es un hombre que ha perdido la vista, Vidal conjetura sobre la ingerencia que pudo haber tenido la Secta de los Ciegos tanto en la ceguera del propio Allende, como en el trágico destino posterior de María y de Castel. La gran aventura de Vidal Olmos lo llevará a adentrarse en las Cloacas de Buenos Aires, donde se abre un anfiteatro subterráneo flanqueado por inmensas torres. Desde un pasadizo secreto que se halla en una de las casas tangentes a la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Belgrano, desciende hasta llegar a ese reverso de la ciudad visible. Un subsuelo supuestamente dominado por los Ciegos que desde allí gobiernan el mundo, en que será él mismo sometido al enceguecimiento, en el contexto de rituales iniciáticos que lo conducirán a otras formas de conocimiento. La simbólica de la ceguera y de la oscuridad recorre toda la obra sabatiana con una pregnante ambivalencia e implica una apertura de la experiencia humana hacia la totalidad de lo real, negada por la hipertrofia racionalista. También un retorno a la memoria profunda de la especie y a los orígenes mismos de la vida.

Si en *Sobre héroes y tumbas* Fernando Vidal Olmos, sujeto de revelaciones portentosas, pero también destruido por ellas, se precipita en la desintegración onírico-fantástica y en la muerte física, a manos de su hija Alejandra, Martín del Castillo, enamorado de la joven, se libera de ese amor fascinante y corrosivo en el escenario despojado del Sur patagónico. Allí las dualidades, las antinomias, los conflictos en los que agónicamente se debate y se ha debatido la sociedad y que se concentran en el mundo urbano, parecen desvanecerse.

Sin embargo la historia y sus combates, los de la nación y los de los individuos, están lejos de haber concluido. En *Abaddón, el Exterminador* se unen los cabos sueltos y se producen esquivos reencuentros incompletos en el enorme y laberíntico anfiteatro urbano. El *auctor* (*auctoritas* para la concepción clásica de la obra) es ahora "...un personaje más, en la misma calidad que los otros, que sin embargo salen de su propia alma. Como un sujeto enloquecido que conviviera con sus propios desdoblamientos." (SABATO, 1980, p. 249).

A tal punto que el libro se inaugura "En la tarde del 5 de enero" con la

mirada del personaje Bruno Bassán (que aparecerá por primera vez en *Sobre héroes y tumbas*). De pie en el umbral de un café en el Barrio Norte de la Capital, ve cruzar frente a él a Sabato que avanza sin dar muestras de reconocerlo. Y es Bruno quien cierra la novela, ahora no ya en la ciudad, sino en el pueblo de campo donde él y Sabato han nacido, perplejo ante la visión premonitrice de una tumba con una lápida: la del escritor, aunque este aún no ha muerto. Fuera del escenario agónico de Buenos Aires, su mirada puede tomar distancia de los combates de la vida.

También Sabato es visto por Martín del Castillo en el Parque Lezama, frente a la estatua de Ceres donde comenzó, en *Sobre héroes y tumbas*, el amor de Alejandra y Martín. Este espía a su propio autor por detrás del diario que está leyendo. Ahora Martín es un hombre joven que atisba, perturbado, la "máscara de huesos y cansada carne" del padre al que no puede acercarse (SABATO, 1980, p. 188).

Alejandra ronda tanto a Martín como a Sabato. A este último se le aparece en el sueño, rodeada de llamas, como cuando asesinó a su padre y se prendió fuego en el Mirador de la antigua casa de Barracas: "parecía recordarle su deber de escribir aun contra todas las potencias que se le oponían." (SABATO, 1980, p. 107), y vuelve a hacerlo hacia el final de la novela: "Alejandra en llamas se dirigió a él con los ojos alucinados, con los brazos abiertos dispuestos para obligarlo a morir quemado con ella." (SABATO, 1980, p. 373). Pero también transita, tangible, la geografía real de la ciudad, en la plaza frente a la ya aludida Iglesia de la Inmaculada Concepción de Belgrano, el área por donde Fernando Vidal Olmos ha descendido a la Cloaca (SABATO, 1980, p. 262). Sabato la sigue, en un intento fracasado por retenerla. Su personaje femenino más importante huye del escritor en esta novela cuyo gran tema es, paradójicamente, la impotencia de la escritura. Y también, el *irreparable tempus*. Un tópico que se encarna con potente dramatismo en este regreso a las ruinas de la ciudad y de la memoria.

El espacio del Mirador es, en sí mismo, otro fantasma. Esta torre semidestruida concentra la memoria de la familia Olmos: los patricios de la aristocracia criolla, seguidores del general unitario Juan Galo de Lavalle y perseguidos por el caudillo federal Juan Manuel de Rosas. Ha sido el escenario del crimen y de la locura. En él se ha encerrado Escolástica Olmos, desde niña, a partir del momento traumático en que los secuaces de Rosas le arrojan la cabeza cortada de su padre. Y allí tiene lugar el suicidio de Alejandra después de haber asesinado a su padre Fernando. Si bien Alejandra prende fuego al Mirador, la torre no se consume del todo. Las imágenes de Poe surgen inevitablemente. El resto altivo de la casa de los Olmos "lúgubre y enigmático como Alejandra y Fernando" (SABATO, 1980, p. 449), le trae a Bruno Bassán el recuerdo del señor Valdemar, milagrosamente suspendido entre la vida y la

morte por los artilugios del hipnotismo. Amigo de la infancia de Fernando Vidal Olmos, Bassán es hasta cierto punto su deuteragonista y contracara, así como es también, en otros sentidos, contracara y complemento de su autor, Sabato.

Juan Pablo Castel, primero de los héroes novelescos, se une al coro de personajes. Quien lo ve, ante una copa, en un bar, es el reflexivo Bassán, nexo entre los personajes *revenants* que recorren esta última novela. Presentado en el subtítulo como "Un desconocido" Castel lo es en efecto para Bassán durante meses, hasta que por fin logra identificarlo como aquel artista "que en 1947 había matado a su amante" (SABATO, 1980, p. 168). En el presente de *Abaddón...* es un hombre duro, desgastado, envejecido y absolutamente solitario, en situación de pobreza.

Por fin, en el antiguo café de Chichín, en la Boca, Bruno reencuentra a otro personaje de *Sobre héroes y tumbas*: Humberto (Tito) J. D'Arcángelo. El café se ha transformado. Las mesas son de fórmica, no de mármol. El dueño es un español, Mourente, antes cajero. Las fotos del equipo de fútbol boquense, del cantante Gardel y del jockey Leguisamo han desaparecido. D'Arcángelo, flaco, viejo, silencioso, ya no lleva su infaltable diario *Crítica* bajo el brazo, ni habla de fútbol. Con él, piensa Bruno, desaparece todo un mundo sociocultural: el de los antiguos inmigrantes (como el padre de Tito), el de la pasión futbolera, sin intereses mercenarios, el del "tierno conventillo con gallinas y caballos" y olor a glicinas, reemplazado por "calabozos de chapa y cemento". Como sucede con el barrio de Saavedra, las casas con reja y zaguán se han esfumado. (SABATO, 1980, p. 467).

Finalmente Bassán, reclamado por sus hermanos, extiende la expedición de retorno a Rojas, el pueblo bonaerense de su infancia donde está agonizando su padre y donde también ha nacido Sabato. El ferrocarril modesto que lo lleva al interior de la provincia no ha cambiado, aunque, como sucede con el bar "La Esquina" en la novela *Megalón...*, exhibe, al no haberse modernizado, un anacrónico deterioro (cada vez "más gastado y más viejo", (SABATO, 1980, p. 451). Pero la mayor alteración, piensa Bassán, está en los seres humanos: los desaparecidos o los muertos. Y los sobrevivientes que experimentan su existencia como un viviente palimpsesto donde el pasado subsiste, doloroso, bajo las ruinas.

La escena del café donde Bruno ha reconocido a D'Arcángelo, que es una de las últimas de la novela, nos retrotrae a los comienzos de todo el relato. En el mismo café, en la madrugada del 6 de enero de 1973, está apurando su última copa Natalicio Barragán. Cuando sale del bar, con pasos inseguros por el exceso de alcohol, ve sobre las aguas del Riachuelo un pavoroso "monstruo rojizo": "el dragón cubriendo el firmamento de la madrugada como una furiosa serpiente que llameaba en un abismo de tinta china." (SABATO, 1980, p. 12). Para contextualizar la visión de Barragán

hay que remontarse a *Sobre héroes y tumbas*. Allí este personaje es un borrachín inofensivo, que frecuenta bares y al que llaman “el Loco” porque profetiza “tiempos de sangre y fuego”: un final apocalíptico para la humanidad que se ha apartado del Cristo. Sin embargo, las profecías del “Loco” tendrán una primera confirmación real con el bombardeo de la Plaza de Mayo, donde su mujer muere, alcanzada por los disparos, como se cuenta en *Abaddón, el Exterminador* (“El día 6 de enero de 1973”). A partir de entonces, los parroquianos del bar dejan de reírse de él y Barragán se vuelve un ser silencioso, reconcentrado y hosco, que ya no predica el Evangelio. Pero volverá a profetizar en esa madrugada, después de haber visto no solo al dragón sino al Cristo. Y nadie, ya, se ríe de sus predicciones: “—Porque el tiempo está cerca, y este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra. Luego, el Dragón será encadenado.” (SABATO, 1980, p. 446).

CONCLUSIONES

La violencia política (retrospectiva, presente e incluso prospectiva) tiene en las últimas novelas de Leopoldo Marechal y Ernesto Sábato un papel fundamental. *Megafón o la guerra* remite a la ejecución del militar Juan José Valle por parte de la llamada Revolución Libertadora en 1956. Uno de los “operativos” planificados por el héroe es la visita al General Bruno González Cabezón (*alter ego* del General Pedro Eugenio Aramburu, que ordenó el fusilamiento de Valle). Son asombrosos (y el hecho excede ciertamente las explicaciones literarias y las históricas)¹⁶ los paralelismos (LOJO, 2017) entre la irrupción que el comando encabezado por Megafón realiza al departamento de Aramburu, y el posterior secuestro de este militar por el comando llamado justamente “Juan José Valle”, de la recién creada Organización Montoneros. Resulta particularmente inquietante el cariz predictivo de tragedias aún mayores (la Dictadura militar de 1976), que se escenifica cuando las tres espectrales Plañideras Folklóricas, figuraciones vernáculas de las Furias o Euménides, entonan una copla de la llamada Zamba de Vargas: “¡Batallón Cazadores, / pozo de Vargas: / la despedida es corta, / la ausencia es larga!”¹⁷. La zamba se refiere a la batalla del Pozo de Vargas (10 de abril de 1867)¹⁸, en la que el caudillo federal de Catamarca Felipe Varela fue derrotado por el santiagueño Antonino Taboada, jefe de las fuerzas del Estado nacional. Habría, en el cercano futuro de la nación, otro Pozo de Vargas tristemente célebre: una fosa común, en la provincia de Tucumán, a seis kilómetros de la capital, en una finca de Tafí Viejo¹⁹, donde fueron arrojados, como NN, los cadáveres de personas desaparecidas en los años del terrorismo de Estado que imperaría en la Argentina.

Por su parte, la última novela de Sabato, publicada en 1974, no solo alude

desde el personaje de Barragán, al sangriento Bombardeo de la Plaza de Mayo (16 de junio de 1955), tres meses anterior a la autodenominada Revolución Libertadora, que sí triunfaría en su intento. También, a través de la tortura y de la muerte del joven Marcelo Carranza, denuncia el terrorismo de Estado que ya había puesto en marcha el Ministro José López Rega durante la última presidencia de Juan Domingo Perón (1973-1974) desde la organización paramilitar conocida como Triple A. Pero el mal anunciado no es solo la tortura y muerte de Marcelo Carranza y de otros como él en el presente del relato. Se trata de una catástrofe futura que conmovirá desde sus bases a toda la sociedad, que llegará a los mismos cimientos de las nueve Troyas: “este Dragón anuncia sangre y no quedará piedra sobre piedra.” (AE, 446)

Las últimas novelas de Leopoldo Marechal: *Megañón, o la Guerra* (1970), y de Ernesto Sábato: *Abaddón, el Exterminador* (1974), tan cercanas en el tiempo de su elaboración y su publicación, se vinculan así, profundamente, en varios aspectos: el retorno de las antiguas voces al espacio de Buenos Aires y su resurrección fantasmal, la metamorfosis (experimentada como pérdida) de los viejos lugares urbanos y el estremecimiento trágico ante lo que está por venir. Pasado y futuro se entrelazan en relatos que funcionan como palimpsestos de los anteriores y que incitan a la exploración de los orígenes y la interrogación y el enjuiciamiento del pasado individual y colectivo, para asumir un amenazante porvenir.

NOTAS

¹ Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) Investigadora Principal del CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador.

² Saavedra fue fundado formalmente por primera vez en 1873 y refundado en 1891: «... era un barrio en el cual abundaban las tabernas, los almacenes y las pulperías y, alrededor de 1920, por la zona del puente Saavedra, surgió en sus calles el juego clandestino y la prostitución, lo cual le dio mala fama» (en http://www.barriada.com.ar/saavedra.aspx_ [08/03/2018])..

³ Una de ellas es mencionada en el texto como perteneciente a Carlos de la Púa (1898-1950): «los varones, todos mandrines; las mujeres, todas milongueras» (MARECHAL, 1979, p. 68). Aunque no existe esta cita literal en dicho autor, Marechal remite a los personajes y el léxico del emblemático texto lunfardo *La crencha engrasada* (1928), en el poema «Los bueyes»: «Vinieron los hijos. ¡Todos mandrinos!/ Vinieron las hijas ¡Todas engrupidas!/ Ellos son borrachos, chorros, asesinos, / y ellas, las mujeres, están en la vida» (en <http://www.elortiba.org/crencha.html> [08/03/2018]). Agradezco al Dr. Oscar Conde este señalamiento preciso. La otra cita alude al singular libro de narrativa de un olvidado personaje de la vanguardia, amigo de Borges y Marechal: Sergio Piñero (LOJO, 1995, pp. 23-24), autor de *El puñal de Orión*: «todavía sus ojos muertos chispeaban de furia bajo el puñal de Orión» (MARECHAL, 1979, p. 68).

⁴ Borges coincide plenamente con Marechal en la evocación elegíaca, y así la plasma en su poema «El tango» (El otro, el mismo, 1964), al que Astor Piazzolla le puso música (en <http://>

/antoniopiedrafita.blogspot.com.ar/2013/08/jorge-luis-borges-poema-el-tango.html [08/03/2018]). Copio algunas estrofas: «¿Dónde estará (repito) el malevaje/ que fundó, en polvorientos callejones/ de tierra o en perdidas poblaciones, / la secta del cuchillo y del coraje? // ¿Dónde estarán aquellos que pasaron,/ dejando a la epopeya un episodio,/ una fábula al tiempo, y que sin odio,/lucro o pasión de amor se acuchillaron?//...// Una mitología de puñales/ lentamente se anula en el olvido;/una canción de gesta se ha perdido/ en sórdidas noticias policiales» (BORGES, 1974, pp. 888-889).

⁵Ben Molar mismo ha contado su historia con Marechal (en <http://rubenbrenner.blogspot.com.ar/2013/05/ben-molar.html> [08/03/2018]).

⁶La primera fundación fue obra del Adelantado don Pedro de Mendoza (1487-1537), que acometió la empresa en 1536. El Adelantado volvió a España y murió en altamar. La gran mayoría de quienes quedaron en el primitivo asentamiento, sobrevivientes al hambre, las enfermedades y los ataques indígenas, fueron trasladados en 1541 al fuerte de Asunción, por Domingo de Irala.

⁷Se refiere a la obra *La Argentina*, de Martín del Barco Centenera (1.^a ed. Lisboa, 1602), centrada en los sucesos de la primera fundación de Buenos Aires y donde hay otro episodio similar al de Lucía (el de Yanduballo y Liropeya), pero el que se invierten los roles, porque es una bella indígena la asediada por un español, y son los amantes de sangre aborígenes los que mueren.

⁸«Concolorcorvo» dice ser el seudónimo del autor de *El lazarillo de ciegos caminantes* (presunto pie de imprenta en Gijón, 1773). En el texto se atribuye el libro a Calixto Bustamante Carlos Inca, supuesto acompañante y amanuense de Alonso Carrió de Lavandera, visitador de Postas y Correos del camino Buenos Aires-Lima.

⁹La crónica fue llamada así por haber circulado sin publicarse hasta 1836, año en que don Pedro de Ángelis, erudito napolitano al servicio de Juan Manuel de Rosas, la hizo imprimir en la Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata (Ruy DÍAZ DE GUZMÁN, «Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las Provincias del Río de la Plata, escrita por Rui Diaz de Guzman en el año 1612», en Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata ilustrados con notas y disertaciones por Pedro de Angelis, 1836, ed. Pedro de Ángelis, prólogo y notas Andrés M. Carretero, Buenos Aires, Plus Ultra, 1969, tomo I, pp. 45-488). Las extendidas repercusiones de esta crónica y, en particular, del episodio de Lucía Miranda, han sido detalladamente estudiadas en la Introducción a la Lucía Miranda (1860), de Eduarda Mansilla, editada por María Rosa Lojo y equipo.

¹⁰El fuerte de Corpus Christi, cerca de Coronda, también en la actual provincia de Santa Fe, fue fundado por Juan de Ayolas (1536) en una de las avanzadas que ordenó Mendoza, pero se despobló al poco tiempo, como consecuencia de un devastador ataque indígena (en represalia por matanzas que había ordenado el lugarteniente de Mendoza, Francisco Ruiz Galán).

¹¹La tesis de Davidovich se halla entre los últimos trabajos sobre este tema, y provee un acabado estudio, así como bibliografía actualizada sobre los testimonios de mujeres en cautiverio durante este período. Cabe señalar que, a diferencia de Lucía Miranda, el nuevo cautiverio femenino no conducía al mestizaje (compulsivo, pero al cabo, fundador de una nueva sociedad), sino al ultraje sexual como una forma especial de la tortura. Y las cautivas

que llegaban embarazadas en muchos casos fueron asesinadas después de que los captores se apropiaran de sus hijos.

- ¹² Justamente, la gran crítica que hace Megafón al Intendente es que los edificios que representan los poderes terrenales y espirituales están mal puestos. A la derecha de la Casa de Gobierno debiera estar la Catedral (sostiene Megafón), y sin embargo, allí se halla el Banco de la Nación; a la izquierda debería haberse erigido un Ministerio de las Armas, pero está, en cambio, el Ministerio de Hacienda. No solo tiene esto un fundamento en el pensamiento católico, sino en el hinduismo, como puede apreciarse en el ensayo «Autopsia de Creso» (MARECHAL, 1966, pp. 49-90), y en el desarrollo correspondiente dentro de esta misma novela (MARECHAL, 1979, p. 242). Marechal pone en paralelo la jerarquía de los órdenes de la sociedad en Occidente y en Oriente. En Occidente, están: Tiresias, el sacerdote; Áyax, el soldado, Creso, el rico, encargado de la producción y Gutiérrez, el ayudante de Creso en su labor productiva. En Oriente: el Bracmán, el Chatrya, el Vaisya y el Sudra. La hipertrofia de Creso librado a su arbitrio (el capital, el mercado, ciego en su afán de infinita acumulación) ha desplazado todos los otros órdenes y trastornado el sentido de la vida en la sociedad contemporánea. .
- ¹³ El 11 de junio, significativamente, era el día del nacimiento de Leopoldo Marechal, que no dudó en identificar el personaje protagónico de su primera novela con la ciudad misma.
- ¹⁴ Garay reivindica en la novela, claramente, la acción de España sobre los indígenas, a los que se considera como representantes de la barbarie: «Y se te vio en adelante, ¡oh virgen arisca!, reprimir al bárbaro, derrotar al inglés invasor y lanzar expediciones libertadoras a un mundo nuevo» (MARECHAL, 1979 p. 128). La descripción de los caciques es animalizadora («jetas cobrizas de Mangoré y Siripó bramando de pasión como sementales»; MARECHAL, 1979, p. 127), pero no se podría hablar de racismo en un autor como Marechal, que ejerce una sátira con alcance universal, de la que ningún sector social o étnico se salva.
- ¹⁵ Buenos Aires, obviamente, nació como una colonia. Pero intervinieron en esa fundación más «mancebos de la tierra» (mestizos) que españoles puros. Y una mujer: Ana Díaz. El mestizaje en el contingente de los fundadores «era lo suficientemente importante como para que, cuando Juan de Garay inició desde el Paraguay la refundación de ciudades hacia la desembocadura del Río de la Plata en la que se incluyó la segunda fundación de Buenos Aires. lo hiciera con sólo nueve españoles y setenta y cinco “mancebos de la tierra”. Una abundancia de mestizos que en 1585, sólo cinco años después de la segunda fundación de Buenos Aires, era considerada un problema por un funcionario real» (MARRE, 2000, p. 357).
- ¹⁶ La novela de Marechal estaba en prensa cuando ocurrió el secuestro de Aramburu (el 29 de mayo de 1970), y el autor murió poco después (el 26 de junio).
- ¹⁷ En <http://www.folkloredelnorte.com.ar/cancionero/z/zambadevargasvarias.html>. Versión recopilada por Andrés Chazarreta (08/03/2018).
- ¹⁸ En <http://www.lagazeta.com.ar/vargas.htm> (08/03/2018).
- ¹⁹ En <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/tucuman-inspeccionaron-el-pozo-de-vargas-una-fosa-comun-en-un-aljibe/> (08/03/2018) y <http://www.eltribuno.info/arqueologos-encuentran-restos-un-joven-desaparecido-un-pozo-n551500> (08/06/2018).

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis, **Obras Completas**, Buenos Aires, Emecé, 1974.

DAVIDOVICH, Karin, **Memorias en femenino**: testimonios de mujeres sobrevivientes de la dictadura argentina [tesis doctoral], Tennessee, Nashville, Vanderbilt University, 2014.

DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy, **La Argentina**, prólogo y notas Enrique de Gandía, Buenos Aires, Huemul, 1974.

DE LA PÚA, Carlos, **La crencha engrasada**, 1928. En www.elortiba.org.ar (08/03/2017).

GILLESPIE, Richard. **Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros**, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

LARRAQUY, Marcelo. **Fuimos soldados. Historia secreta de la contraofensiva montonera**. Buenos Aires, Aguilar, 2006.

LEHMAN, "Naturaleza y cuerpo femenino en dos narrativas argentinas de origen nacional", **Revista Iberoamericana**, 70, 206, enero-marzo de 2004, p. 117-124.

LOJO, María Rosa, **La "barbarie" en la narrativa argentina (siglo XIX)**, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

LOJO, María Rosa, "Transfiguración poética del mar en pampa en *El puñal de Orión* de Sergio Piñero", **Revista de historia bonaerense**, 8, diciembre de 1995, p. 23-24.

LOJO, María Rosa. **Sábado**: en busca del original perdida. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

LOJO, María Rosa, "**Adán Buenosayres: construcción nacional y desconstrucción poética**". *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*. Claudia Hammerschmidt (Ed.), Postdam/London. INOLAS. Colección Fines del Mundo, Estudios Culturales del Cono Sur, 2015.

LOJO, María Rosa, "**Las cronologías de Megafón, o la Guerra**". *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XX*. Pamplona: EUNSA, 2017.

MARECHAL, **Cuaderno de navegación**, 1966, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

MARECHAL, Leopoldo, **Megafón, o la guerra**, [1970], Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

MARECHAL, Leopoldo, **La batalla de José Luna**, Santiago de Chile, Editorial Universitaria de Chile, 1970.

MARECHAL, Leopoldo, **Adán Buenosayres**, [1948], edición crítica, introducción y notas Javier de Navascués, Colección EALA, Buenos Aires, Corregidor, 2013.

MARRE, Diana, "Género y etnicidad. Relatos fundacionales y omisiones en la construcción de la nación argentina", **Historia Contemporánea**, 21, 2000.

SÁBATO, Ernesto, **El túnel**, [1945], Barcelona, Seix Barral, 1979.

SÁBATO, Ernesto, **Sobre héroes y tumbas**, [1951] María Rosa Lojo (coord). Introducción de la coordinadora. Estudio filológico-genético y Nota filológica preliminar (Norma Carricaburo). Texto de la novela. Cronología (María Rosa Lojo). Historia del texto. Lecturas del texto (equipo internacional de colaboradores). Dossier de la obra (Documentos, manuscritos, y dossier de recepción). Bibliografía. Poitiers/ Córdoba; CRLA/Archivos de la UNESCO-Alción, 2008.

SÁBATO, Ernesto, **Abaddón, el Exterminador**, Barcelona, Seix Barral, 1980.