

El campo intelectual en *Luces de Bohemia* y *Adán Buenosayres*

ANA DAVIS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: El propósito del presente trabajo es llevar a cabo un estudio comparado entre *Luces de bohemia* (1920 y 1924) de Valle-Inclán y *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Para ello, partiré de la metodología trasatlántica y de la teoría de campos de Pierre Bourdieu; la primera da cabida a un acercamiento entre textos de lenguas y/o culturas distintas, mientras que la segunda aboga por un estudio inmanentista y contextual de toda obra artística. La tesis es que ambos textos poseen una función similar dentro de su campo literario correspondiente, lo que hace pertinente el análisis contrastivo entre los mismos.

Palabras clave: *Luces de bohemia*, Valle-Inclán, *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal, literatura comparada.

Intellectual field in *Luces de Bohemia* and *Adán Buenosayres*

Abstract: The purpose of this work is to carry out a comparative study between *Luces de bohemia* (1920 and 1924) by Valle-Inclán and *Adán Buenosayres* (1948) by Leopoldo Marechal. I will start from the transatlantic methodology and the field theory of Pierre Bourdieu; the first gives room for an approach between texts of different languages and/or cultures, while the second advocates an immanent and contextual study of all artistic work. My thesis is that both texts have a similar function within their own literary field, which makes the contrastive analysis between them relevant.

Keywords: *Luces de bohemia*, Valle-Inclán, *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal, comparative literature.

1. INTRODUCCIÓN

La perspectiva trasatlántica ha sido una de las metodologías empleadas en los últimos años para superar los límites que las lecturas nacionalistas imponen. La apertura de las obras y su vínculo con otras fuera de su contexto histórico permiten nuevas interpretaciones de las mismas. Poner en paralelo textos de orígenes distintos enriquece la óptica desde la cual se estudia, sobre todo si el análisis no se limita a un mero comparatismo inmanentista que revela semejanzas y diferencias entre determinadas obras. Partiendo de la comparación de los textos, se debe generar un nuevo espacio que les otorgue un punto de vista crítico original. Pizarro Prada emplea la metáfora de la «ventana» para ejemplificar el procedimiento, espacio que denomina «geotextualidad»: «Los estudios trasatlánticos [...] trata de desbordar el texto e insertarlo a fin de abrir un nuevo enfoque semántico, una ventana en medio de un nuevo espacio en la historia intelectual del Atlántico para producir nuevos significados» (2011: 24). Los estudios trasatlánticos trascienden la mera comparación intertextual y, a su vez, las fronteras nacionales. No obstante, cabe aclarar que no nos encontramos ante una oposición entre metodología trasatlántica y una perspectiva crítica nacionalista. Ambas consisten, en cambio, en un análisis complementario que no se rechazan mutuamente (Fernández de Alba, 2011: 47). Tal acercamiento a la obra sería un movimiento de ida y vuelta: se requiere de antemano considerar las prácticas discursivas de una cultura concreta en relación a su contexto socio-histórico, para luego asociarlas a un entorno global que posibilite lecturas que ejerzan un impacto nuevo sobre las primeras.

Compatibilizar ambas metodologías enriquece el resultado final pues se alcanza una perspectiva más general del objeto de estudio. Es, en definitiva, el propósito perseguido por quienes abogan por una literatura universal: dejar de lado las relaciones de influencias entre textos para destacar sus semejanzas, al margen del posible contacto que posean¹. Pero, junto a las similitudes, han de señalarse las diferencias, que ponen de manifiesto aquello que hace de una obra algo único y significativo. De ahí la propuesta de Emily Apter, quien aboga por una comparación entre textos basada en la teoría de la tra-

¹ Tal empresa ha cometido, por ejemplo, Franco Moretti en *The modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez*.

ducción. Su tesis no se centra únicamente en traducciones concretas, sino que da un paso más allá: para la autora, la dificultad de trasladar un término, concepto o idea de una lengua o una cultura a otra descubre un espacio vacío (*translation gap*). Dicho espacio estaría ocupado por aquellas características o atributos que difícilmente pueden aprehenderse fuera de su contexto lingüístico y/o cultural (Apter, 2006: 247). Ello implica ese «viaje de vuelta a su origen» que debe hacer el crítico: indagar por qué razones existen ciertos fenómenos intraducibles y qué función poseen dentro y fuera de su cultura². Y, en su caso, determinar si existen aspectos equivalentes que desempeñen un papel comparable en uno y otro contexto.

Teniendo en cuenta las distintas líneas que he trazado someramente en este apartado, mi objetivo es llevar a cabo un análisis contrastivo entre dos obras literarias escritas en la misma lengua, pero pertenecientes a culturas distintas: *Luces de bohemia* (1920 y 1924) de Valle-Inclán y *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Al margen de sus diferencias genéricas –teatro y novela respectivamente–, considero que ambos textos ocupan un espacio similar en el campo literario al que pertenecen y, por tanto, la exploración paralela de su posicionamiento revela lecturas nuevas de los mismos. Para ello, me basaré en la teoría de campos de Pierre Bourdieu, que permite un acercamiento inmanentista y contextual a la obra simultáneamente. Todo campo es una estructura de diferente naturaleza (político, intelectual, cultural, científico) cuyos agentes poseen posiciones distintivas que los definen entre sí (Bourdieu, 1995: 299). El sociólogo señala que una obra de arte es una visión del mundo que posee el grupo social en que surge, de ahí lo significativo de la noción de campo por su carácter *relacional*, pues no es un concepto cerrado sino que se vincula dinámicamente con otros, sin perder autonomía.

2. LUCES DE BOHEMIA Y ADÁN BUENOSAYRES

Como es sabido, *Luces de bohemia* constituye la mejor manifestación del esperpento de Valle-Inclán. En la Argentina de los años veinte, la popularidad de su imagen y la buena recepción de su obra se pone en evidencia en numerosos artículos publicados en la revista cultural *Caras y Caretas* (Giaccio,

² Un ejemplo de la aplicación de la teoría de Apter es el lexicón *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*.



2014: 63) de lo que se deduce que Marechal conocería su figura y su obra. Si *Luces de bohemia* despidió paródicamente el modernismo español e hispanoamericano, el *Adán* de Marechal homenajea mediante la sátira el período de vanguardia argentina al que él mismo perteneció. La distancia temporal de la publicación entre una y otra no es equivalente al proceso de escritura, pues Marechal comienza su novela a finales de los años veinte y prosigue su redacción durante la siguiente década. El *Adán* sufre una primera recepción bastante negativa en sus primeros años³, y su escaso prestigio pone al descubierto que la parodia marechaliana fue interpretada como una injuria hacia los miembros del martinfierrismo. Por tanto, la sátira no cumple plenamente con la función jocosa que el escritor tenía en mente⁴; para ello, hay que esperar a la publicación de su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), que rescata del olvido a su autor y hace que la crítica valore el *Adán* desde otra perspectiva.

Hasta el momento, únicamente Aurora Egido ha señalado la correlación entre ambas obras en 2013, calificando la novela marechaliana de *cuasi-esperpento*. Cabe recordar que el atributo de cuasi-esperpento se ajusta también a *Luces de bohemia*, único drama de Valle-Inclán donde no hay una elusión total de la tragedia –en concreto, por los pasajes añadidos en 1924–. La parodia funciona en ambas según la acepción bajtiniana:

Parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés. Por eso la parodia es ambivalente. [...] En el carnaval, la parodia [...] se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban direcciones en grados diferentes (2004: 186).

Tal procedimiento consiste en la descontextualización de un personaje, imagen o idea, enfrentándolos a los espejos cóncavos aludidos por Max Estrella en la escena duodécima. En los dos textos, los autores hacen uso del enmascaramiento para transformar los mitos de personajes reales y literarios en simples guiñoles filtrados por el absurdo. En *Luces de bohemia* el trasfon-

³ Nos referimos a Noé Jitrik, González Lanuza y Rodríguez Monegal. La reseña elogiosa que Cortázar publica en 1949 es una excepción aislada (op. cit.).

⁴ Así lo confiesa en *Claves de Adán Buenosayres*: «Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido; su graciosa desenvoltura se había trocado en la “solemnidad” literaria que tanto nos hiciera reír en nuestro antecesores de la pluma» (1997b, 868).

do real de la sociedad madrileña, presente en las escenas costumbristas, se entremezcla con un trasfondo literario a través de citas y alusiones intertextuales degradadas y desmitificadas. Ambas líneas, explica Zamora Vicente, dan como resultado una sátira nacional que tiene como blanco de su crítica la historia, cultura y política del país. Uno de los recursos que pone en evidencia la oposición realidad/literatura es el lenguaje de los personajes: la oralidad se combina simultáneamente con el «hablar en libro», una ostentación sobre su acervo cultural que exhiben mediante referencias cultistas. Los diálogos derivan con frecuencia en conversaciones logomáquicas y absurdas sin solución de continuidad que desautorizan toda posible afectación culta. Tal ambivalencia del lenguaje se observa también en las descripciones de los personajes, caracterizados por rasgos elevados, de resonancias clásicas, que se desarticulan al conjugarse con cualidades desmitificadoras –a veces, se ridiculizan por el nombre o apodo con que se los designa–.

Dichas estrategias apuntadas por Zamora Vicente son fácilmente extrapolables al *Adán Buenosayres* pues, como se ha indicado en la introducción, las dos obras proyectan el campo literario correspondiente mediante la parodia. Si tras las máscaras de los personajes de *Luces de bohemia* se esconden las figuras de Alejandro Sawa, Rubén Darío, entre otros; los marechalianos ocultan las personalidades de Borges, Scalabrini Ortiz, Xul Solar, etc.. La sátira no se reduce, en ambos casos, al campo literario ya que se proyecta también el *espacio social* (madrileño y porteño), según la terminología de Bourdieu. Tal concepto, en paralelo a la de campo, concibe la sociedad como un *sistema relacional*, cuya estructura se define por la oposición o distinción de los sujetos que la componen (Bourdieu, 1999: 178). A diferencia del campo, el espacio social se exterioriza materialmente en el físico y viceversa. Toda escena costumbrista, por ejemplo, consiste en la representación de un espacio social al ofrecer personajes tipo en su entorno habitual. Como explica Bourdieu, se conforma de actores que poseen una relación dinámica entre sí, que cambia continuamente, pues los sujetos se mueven y evolucionan –siempre dependiendo de lo que su economía y educación les permita–. En los textos que nos ocupan, el espacio social cobra una significación central al poner en evidencia los numerosos actores de la sociedad porteña y madrileña de principios de siglo: intelectuales, escritores, periodistas, en tensiones continuas por determinar su papel en dicho espacio. Unos más verosímiles que otros



–pues todos se presentan filtrados mediante el esperpento⁵– dan cuenta de las diferentes posiciones que ocupaban tales figuras en la sociedad.

Ambas obras, a su manera, parodian el descenso *ad inferos* dantesco, manifestado en su estructura argumental: los protagonistas recorren las ciudades en un movimiento metafórico en descenso que los enfrentan a personajes arquetípicos de la ciudad. No obstante, cabe aclarar la diferencia constitutiva entre las dos: *Luces de bohemia* es una parodia implícita de la *Divina Comedia*, sátira que se manifiesta, por ejemplo, en alusiones al «círculo infernal» en boca de Max Estrella. Esto mismo se opera en los primeros cinco libros del *Adán*, donde la parodia dantesca se deduce de observaciones como la de Franky Amundsen al proponer la excursión a Saavedra:

–Será una noche de todos los diablos –anunció–. ¡Por las barbas del Profeta! ¡Nos hundiremos hasta la verija en el criollismo! ¡Patearemos el fango del arrabal! ¿Se trata o no de un viaje al infierno? ¿Sí? Entonces el poeta y el filósofo deben acompañarnos, o yo no entiendo una miércoles de clasicismo (1997, 120).

No obstante, el Libro Séptimo del *Adán* sí constituye una sátira explícita de la *Divina Comedia*, como el mismo protagonista reconoce: «[...] admitiendo que nos dé la loca por seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales, ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?» (1997, 343). Adán se interna junto a Schultze en Cacodelphia, ciudad inventada por este último, y desciende por nueve espiras donde se castiga a distintos personajes por los vicios cometidos en vida. De manera más o menos evidente, lo significativo es que ambos textos poseen el mismo propósito de denuncia social y se centran, sobre todo, en el campo intelectual –que abarca el literario, el periodístico, el artístico y el político–. Bourdieu ha destacado el carácter ambiguo que posee dicho campo dentro de su espacio social. La indeterminación de los intelectuales se asocia al papel de denuncia que asumen: siendo parte de la clase dominante, la juzgan y la critican desde

⁵ El grado de ridiculización de los personajes no es homogéneo en ninguna de las dos obras. En *Luces de bohemia*, el personaje de Claudinita manifiesta una mayor lucidez que Don Latino, como se observa en la primera escena. Asimismo, en el preso catalán y en la madre del niño no hay rasgos de esperpentización. En el *Adán*, Navascués señala que la comicidad de los personajes es discontinua y posee seis niveles: el cero, donde podríamos colocar a la Cloto; la comicidad atenuada, entre los que se encuentra el protagonista; la relativa, donde se halla Samuel Tesler; la absoluta, que abarca a los demás excursionistas de Saavedra; la burlesca, que incluye personajes grotescos de Cacodelphia; y finalmente, la grotesca, donde «[...] ingresan los monstruos que aparecen ocasionalmente en la novela» (2013, 41).



dentro y, en ocasiones, se identifican con la dominada sin pertenecer a ella⁶ (Bourdieu, 2009: 32).

El literario, como es sabido, es el campo principal que invade ambas obras. Las dos presentan las figuras más representativas de los movimientos que parodian y homenajean: Rubén Darío en *Luces de bohemia* y Jorge Luis Borges en el *Adán*. El primer caso es una sátira directa pues no se esconde tras ningún pseudónimo –como sí se hace en el caso de Alejandro Sawa–. El escritor nicaragüense aparece ridiculizado por su modo de hablar, por ejemplo, en las alusiones a la cábala o la teosofía propios del lenguaje modernista: «¡Mar y Tierra, Fuego y Viento, divinos monstruos. ¡Posiblemente! Divinos porque son eternidades» (2012, 142). En el *Adán*, a Borges se lo ha identificado tras el personaje de Luis Pereda, por las referencias a la estética criollista y vanguardista cultivada en sus primeros poemarios⁷. La clausura de la vanguardia se pone en evidencia en la Glorieta del Ciro durante el diálogo que mantienen Adán y Pereda, donde el protagonista expone su teoría del no disparate, al afirmar que todo lo irracional tiene de trasfondo una lógica sensatez: «Eso no es un disparate. ¡Bah! Tiene demasiada lógica para serlo. A decir verdad, el disparate químicamente puro no existe ni es posible» (1997a, 214). Lo que el protagonista saca a la luz es la trampa falaz de los postulados vanguardistas al considerar la yuxtaposición de elementos disímiles como la expresión de lo irracional de manera incoherente.

Además de los movimientos literarios más representativos de principios de siglo, ambas obras presentan la denominada «subliteratura» un fenómeno finisecular que abarca los folletines o las novelas por entrega y que subsiste los primeros años del XX. En la cueva de Zaratustra, el personaje de La Chica busca el ejemplar *El hijo de la difunta*, que alude a dichos géneros por el título. En el *Adán*, la estética criollista posee más presencia a lo largo de la novela, pues se parodia en numerosas ocasiones, como en esta intervención de Tesler:

⁶ En el *Adán* se evidencia el contraste de los intelectuales respecto al resto de los personajes a través de comentarios que los demás hacen acerca aquellos: «[...] –Gente poco seria –dijo al fin [la señora de Ruiz] [...] –. Francamente, no entiendo cómo puede recibirlos en su casa. –Son los intelectuales amigos de Ethel –explicó la señora de Amundsen con una sonrisa benévola» (1997a: 125).

⁷ Un ejemplo lo encontramos en la siguiente observación del narrador: «En cuanto a Luis Pereda, que venía estudiando los pormenores del conflicto Buenosayres-Tesler sobre la base de un criterio rigurosamente criollista, se inclinaba ya por un duelo a cuchillo entre ambos campeones, aunque no desconocía –según dijo– la dificultad de conseguir tales armas en aquel sitio y a esa hora» (1997a: 139).

—Estoy harto de oír pavadas criollistas dijo—. Primero fue la exaltación de un gaucho que, según dicen ustedes y a mí no me consta, haraganeó donde actualmente sudan los chacareros italianos. ¡Y ahora les da por calumniar a esa pobre gente del suburbio, complicándola en una triste literatura de compadritos y milongueros! (1997, 120).

La literatura referida son los folletines gauchescos, entre los que se encuadrarán las obras de Eduardo Gutiérrez⁸. El movimiento criollista tenía como fin reivindicar una tradición nacional que muchos intelectuales, como el mismo Marechal, calificaban de artificioso.

El campo político se pone de manifiesto en *Luces de bohemia* en el Ministerio de la Gobernación mediante la ridiculización del inspector Serafín el Bonito, cuyo discurso leguleyo y burocrático impide todo tipo de diálogo frente el tono lírico de Max Estrella, dando como resultado un interrogatorio absurdo:

SERAFÍN EL BONITO: ¿Su profesión?

MAX: Cesante. [...] Cesante de hombre libre y pájaro cantor. ¿No me veo vejado, vilpendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?

SERAFÍN EL BONITO: ¿Dónde vive usted?

MAX: Bastardillos. Esquina a San Cosme. Palacio.

UN GUINDILLA: Diga usted casa de vecinos. Mi señora, cuando aún no lo era, habitó un sotabanco de esa susodicha finca.

MAX: Donde yo vivo, siempre es un palacio (2012, 94).

La sátira marechaliana en la espira de la Soberbia cumple una función similar, donde se encuentran distintos personajes de la esfera política discutiendo asuntos carentes de sentido:

SR. ÚNGULA: ¿Cuántos diputados hay en el recinto?

SR. PRESIDENTE: En este momento hay 78 diputados.

SR. OLFADAMOS: Observo, señor Presidente, que esta manera de computar el *quorum* es anárquica. Yo pido que se pase lista oralmente y que se

⁸ Escritor argentino que cultivó obras de carácter costumbrista y gauchesco como *Juan Moreira* o *Santos Vega*. A pesar del escaso valor literario que se le atribuye, tuvo gran éxito entre el público porteño.



haga el cómputo a medida que se vaya indicando el nombre de los diputados.

El periodismo constituye otro blanco de la crítica, un fenómeno social que, junto a otros avances tecnológicos, representa el progreso de la ciudad moderna. En *Luces de Bohemia*, la descripción decadente de la redacción de *El popular* desmitifica este ámbito donde Dorio de Gádex remeda con ironía la oratoria parlamentaria:

Voy a escribir el artículo de fondo, glosando el discurso de nuestro jefe: «¡Todas las fuerzas vivas del país están muertas!», exclamaba aún ayer en un magnífico arranque oratorio nuestro amigo el ilustre Marqués de Alhucemas. Y la Cámara, completamente subyugada, aplaudía la profundidad del concepto, no más profundo que aquel otro: «Ya se van alejando los escollos». Todos los cuales se resumen en el supremo apóstrofe: «Santiago y abre España, a la libertad y al progreso» (2012: 117).

El *Adán* presenta el Infierno de los Periodistas donde habitan los hombres-diario:

Nos encontrábamos en una especie de taller gigante donde zumbaban mecanismos cuya naturaleza no discerní al comienzo, pues el humo lo llenaba todo; y, sin embargo, el olor de las tintas frescas, los aguarrases y las emanaciones de plomo que saturaba el ámbito me parecía extrañamente familiar. Solo al reconocer la oscura masa de una rotativa entendí que nos hallábamos en una imprenta; [...] recorrí toda la longitud de la máquina; y llegado a su extremo vi cómo los hombres montaban atropelladamente los escalerines de la rotativa y se lanzaban de cabeza entre pesados rodillos que los recibían, aplastaban y convertían en una larga cinta de papel; vi luego cómo la cinta se deslizaba entre los tambores de las matrices y salía impresa, gritona de títulos a ocho columnas e hiriente de grabados, para ser doblada y cortada en los infinitos ejemplares de un periódico infernal (1997a: 491).

Como explica Navascués, «[...] al denigrar a los que trabajan en el periódico, Marechal está estableciendo la superioridad ética y estética de los que no se deja contaminar por un mundo ajeno a los intereses del arte» (2012: 169). Tal observación es también aplicable al propósito de Valle-Inclán: resaltar el contraste entre el fin estético del arte y la manipulación de la información utilitaria del periodismo.



3. EL SUBMUNDO DE LA BOHEMIA LITERARIA

El somero repaso que hemos expuesto acerca de los distintos agentes sociales denunciados por Valle-Inclán y Marechal demuestra el papel preponderante que los campos mencionados poseían en la sociedad de principios de siglo y, al mismo tiempo, saca a relucir la función desacralizadora de ambas obras al emplear estrategias similares: en concreto, la ridiculización a través del absurdo de los diálogos y las descripciones desmitificadoras de los espacios en cuestión. Pero el entorno principal que resulta parodiado por los dos es, sin duda, un «subcampo» del literario: la bohemia. En paralelo a la figura del intelectual, Bourdieu coloca la bohemia en una posición ambigua respecto a la sociedad: «porque se opone a la clasificación: próxima al pueblo [...] está separada de él por el arte de vivir que la define socialmente y que [...] la sitúa más cerca de la aristocracia y de la alta burguesía que de la pequeña burguesía formal» (1995: 92). Como explica Aznar Soler, la bohemia es una capa de la sociedad que se considera *aristocracia artística*, de ahí la paradoja del bohemio: aunque se contrapone al burgués, requiere de un estatus socioeconómico alto para desarrollarse como tal. El bohemio se siente orgulloso de propugnar el arte por el arte, de su dedicación total a la estética, por ello en el *Adán* Tesler defiende el símbolo de la cigarra frente a la hormiga:

Cuéntase que otra vez, en la glorieta de Ciro Rossini, un vendedor de colchas reabrió ante Samuel Tesler el manoseado litigio de la Cigarra y la Hormiga, y que el filósofo [...] defendió heroicamente la bandera de la Cigarra, a cuya salud bebió en seguida tres copas de vino siciliano. Y como el vendedor de colchas insistiese aún en preguntarle cuál era la economía ideal, respondió Samuel Tesler que la del pájaro, único animal terrestre capaz de convertir diez granitos de alpiste que comía, en tres horas de música y en un miligramo de estiércol (1997a: 26).

Debido a la necesidad de distanciarse del vulgo junto al orgullo que sienten por considerarse diferentes, los bohemios se debaten entre la obligación moral de participar activamente de una revolución para cambiar su realidad social o, por el contrario, refugiarse en la torre de marfil, donde la evasión artística los aleja de sus circunstancias. Los bohemios heredan de los románticos el sentimiento vanidoso de creerse superiores al resto de la sociedad y, por su condición de artistas, se consideran seres incomprensidos. Por ello, Max Estrella insulta a Don Latino como «maldito burgués» y, en el *Adán*, Tesler descarga su antipatía por la burguesía:

[...] ¡Burgueses acorazados de grasa y de buenas costumbres! [...] Toman el día por asalto y lo llenan hasta los bordes con sus tejemanejes, sus gritos y sus pedos. ¡Y luego se asombran si el filósofo, desplazado del día, se acoge a la grata beneficencia de la noche! (1997a: 30).

Existe una diferencia sustancial entre la bohemia y el resto de los intelectuales pues, además de la relación conflictiva que mantienen con la sociedad, se ha construido un mito entorno a este grupo social. *Luces de Bohemia* y el *Adán* proyectan la posición que ocupa la bohemia en el espacio social de Buenos Aires y Madrid de principios de siglo XX en cada caso, mediante los personajes de Max Estrella y Samuel Tesler. El enmascaramiento, en ambos casos, no consiste en una sátira directa de personalidades reales pues el blanco de la parodia sería, más bien, la imagen mítica que la sociedad ha hecho de las mismas. Max Estrella personifica el imaginario que la huella de Alejandro Sawa ha dejado entre el pueblo y que lo vuelven arquetipo del bohemio. Desde la primera descripción del personaje se atisban los rasgos elevados y de resonancia clásica que el narrador destaca con ironía: «[...] su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes» (2012, 43). En la obra asistimos a las últimas horas de vida de Max Estrella, poeta «hiperbólico andaluz» con delirios de grandeza, a la espera de que un editor reconozca su talento. El mismo perfil posee Samuel Tesler en el *Adán*, a quien la crítica ha identificado con el poeta Jacobo Fijman⁹. Marechal parodia, como hiciera Valle-Inclán con Sawa, el mito de su figura y su histrionismo característico. La relación Tesler/Fijman se ha justificado, en primer lugar, debido a su condición de judíos conversos. Pero, sobre todo, por la excentricidad que caracteriza al primero, que revela la demencia que arrastró a Fijman al manicomio y que forma parte de su mito personal¹⁰. Al presentarlo, el narrador hace de él una leyenda popular al aludir a la tradición oral:

[...] la tradición oral conservada por sus discípulos nos enseña que Samuel Tesler vivía en este mundo como en un hotel deplorable en el cual —según afirmaba tristemente— se hacía él, desde su nacimiento, una cura de reposo integral para restablecerse del cansancio de haber nacido (1997a: 25).

⁹ Poeta argentino, nacido en Besarabia, que participó en la revista *Martín Fierro* y a quien Marechal tenía en gran estima. Este último reconoce su afán de homenajearlo: “Quise en *Adán Buenosayres* incorporarlo en la mitología de nuestra ciudad, junto a Xul Solar, señalando su categoría de héroes metafísicos, es decir, en un nivel superior al mito” (Calmels 2005, 29).

¹⁰ El «mito Fijman» reaparece en la novela *El que tiene sed* (1985) de Abelardo Castillo, donde el poetase esconde tras el personaje de Jacobo Fiksler, a quien se lo describe en el manicomio.

Ambos personajes, Max Estrella y Tesler, llevan a cabo una literaturización de su propia vida, acentuando la mitificación propia del bohemio. Los dos, por ejemplo, promueven la idea del suicidio romántico. En la primera escena de *Luces de Bohemia*, Max propone a su mujer:

MAX: [...] Podemos suicidarnos colectivamente.

MADAMA COLLET: A mí la muerte no me asusta. ¡Pero tenemos una hija, Max!

MAX: ¿Y si Claudinita estuviese conforme con mi proyecto de suicidio colectivo?

MADAMA COLLET: ¡Es muy joven!

MAX: También se matan los jóvenes, Collet.

MADAMA COLLET: No por cansancio de la vida. Los jóvenes se matan por romanticismo.

MAX: Entonces, se matan por amar demasiado la vida (2012: 40).

En la novela *marechaliana*, Tesler le plantea a Adán su intención de fomentar el suicidio amoroso:

Desde luego, no el burgués y pedestre, sino el original y sublime. Ahí está tu caso, por ejemplo: si quisieras ayudarme un poco te ahorcarías de un ombú, en Saavedra, no sin antes dejar clavada en el tronco una epístola en octavas reales (tiene que ser una obra maestra), donde le explicarías al comisario los motivos de tu fatal resolución (1997, 42).

La sugerencia de ambos personajes responde al tópico romántico del suicidio del artista pero, en el *Adán*, hay un ingrediente más que lo distingue del esperpento de Valle-Inclán. Los intelectuales argentinos de principios de siglo asumen la misión de colmar de mitos y leyendas a la capital del país pues, como admite Tesler, «[...] Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas!» (*Ibid.*). Tal es uno de los propósitos de los escritores de la Generación del Centenario (Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones) y de los criollistas, cuyo discurso resulta parodiado en la observación de Tesler. En este sentido, cabe retomar la propuesta de Apter aludida en la introducción:



considerar aquellos aspectos de las obras literarias que resultan intraducibles en culturas ajenas. La historia argentina carece de una tradición asentada en siglos como sí posee la española¹¹. Por ello, el movimiento criollista reivindica la literatura gauchesca que sustenta la historia cultural del país, recuperando la leyenda de *Santos Vega* y el personaje de *Martín Fierro*, y a su vez, al cultivar una producción literaria a imitación de la misma, tendencia parodiada en el *Adán*.

Frente a las cuestiones que atañen al campo cultural argentino, *Luces de Bohemia* pone al descubierto el «problema de España», un asunto finisecular que se expone durante el diálogo entre el preso catalán y Max Estrella. La escena sexta constituye el eje central del viaje dantesco que adquiere un valor sociopolítico no contaminado por el esperpento que invade el resto¹². Desde la caracterización física del catalán –que viste blusa, tapabocas y alpargatas–, se revela su vinculación con la clase obrera. Es evidente que las alusiones a la Revolución Rusa de 1917 y el discurso anarquista sacan a relucir asuntos de trascendencia universal, pero el pasaje posee un alcance más significativo en su contexto histórico-político por las referencias a la Semana Trágica de Barcelona (1909), cuando el movimiento obrero se levanta en protesta contra el decreto del ministro Maura de enviar tropas a Marruecos. De esta manera, Valle-Inclán introduce en su obra las controversias vigentes del país que formaban parte del centro de atención del campo intelectual de la época. Es en este aspecto donde podríamos señalar una diferencia fundamental entre *Luces de Bohemia* y el *Adán*, justificada por sus divergencias contextuales: la novela marechaliana retrata los años veinte en Argentina, un período de relativa estabilidad bajo la presidencia de Marcelo T. de Alvear, una etapa en que el campo literario vivía una atmósfera de debates que, con frecuencia, cumplían con una voluntad más bien lúdica, propia de la vanguardia. La circunstancia de España expuesta por Valle es más desoladora; por ello incluye escenas donde la tensión dramática es ineludible y de tal alcance que provocan la furia de Max Estrella, cuya impotencia se plasma en una intervención carente de parodia:

¹¹ Durante el proceso de recuperación romántica de una tradición, las teorías medievalistas en España consideran el reinado de Alfonso X como modelo histórico-político del país. Martínez Marina, en *Discurso sobre el origen de la Monarquía y sobre la naturaleza del gobierno español* (1813), defiende la España de los fueros y el centralismo conseguido en dicho período.

¹² En la escena undécima, la protesta social se proyecta también mediante la tragedia de la muerte del niño.

«Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. [...] Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. [...] Latino [...] llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo» (2012: 164).

4. CONCLUSIONES

El análisis comparativo entre textos y, en concreto, la metodología trasatlántica tienen como objetivo sacar a la superficie los hallazgos literarios independientes de su origen, teniendo en cuenta las equivalencias entre obras más allá de sus fronteras. En el presente trabajo, siguiendo la teoría de Bourdieu acerca del campo literario, se deduce que *Luces de Bohemia* y *Adán Buenosayres* cumplen la misma función en su propio contexto: proyectar el papel que los intelectuales poseían en el Madrid y el Buenos Aires de principios de siglo mediante estrategias similares, es decir, la desacralización de los discursos literarios, periodísticos y políticos a través de la parodia. Los personajes se presentan ridiculizados en su físico y en el absurdo de sus diálogos, que los despoja de toda autoridad. Concretamente se desmitifica la figura del bohemio, el imaginario idealizado por la sociedad, mediante el enmascaramiento de dos poetas reales: Alejandro Sawa y Jacobo Fijman, de quienes se recuerda por sus personalidades histriónicas más que por su producción literaria. De esta manera, podríamos considerar que las funciones de ambas obras son paralelas leídas desde la geotextualidad apuntada por Pizarro Prada, concepto que permite señalar la unión virtual entre dichos textos, otorgándoles un carácter más universal.

No obstante, también hemos apuntado que dicha interpretación no es incompatible con un acercamiento contextual hacia las obras para inferir qué lugar ocupan dentro de su propia cultura. Tal aproximación no es solo compatible, es necesaria en relación a obras cuyas referencias socio-históricas son múltiples y significativas. De ahí la eficacia de la teoría de los conceptos intraducibles de Apter, que invita a considerar las diferencias que hacen de un texto algo único y que enriquecen su valor. En *Luces de Bohemia* hemos destacado el elemento trágico que disminuye el esperpento con el fin de manifestar la situación histórico-política de España a principios del siglo XX; en el *Adán*, en cambio, los debates literarios, que imitan el tono lúdico de la



vanguardia, revelan la problemática propia del campo intelectual argentino, interesado sobre todo en crear una tradición nacional. En definitiva, fundir ambos puntos de vista en el acercamiento de las obras –universalista el primero, nacionalista el segundo–, enriquece aún más su estudio y la percepción que se tiene de las mismas.

5. BIBLIOGRAFÍA

APTER, Emily (2006), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, University Press.

AZNAR SOLER, Manuel (1979), «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1, Madrid, Crítica, 75-82.

BAJTÍN, Mijail (2004), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo De Cultura Económica.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

– (1999), *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.

– (2009), *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba.

CALMELS, Daniel (2005), «Jacobo Fijman: el derecho a crear», en *Poesía completa de Jacobo Fijman*, Buenos Aires, Ediciones Del Dock, 15-40.

CASTILLO, Abelardo (1985), *El que tiene sed*, Buenos Aires, Emecé.

CORTÁZAR, Julio (1997), «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 882-886.

EGIDO, Aurora (2013), «Luces de Buenos Aire», en *Ínsula* 793-794, [s.p.].

FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco (2011), «Teorías de navegación: métodos de los estudios trasatlánticos», en *Hispanófila. Ensayos de literatura*, 161, 35-57.



- GIACCIO, Laura. (2014), «Recepción de la figura de Valle-Inclán en *Caras y Caretas*. Un gran anecdotario», en *Cuadrante. Revista de estudios valleinclanianos e históricos* 28, 54-74.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1997), «Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 886-878.
- JITRIK, Noé (1997), «*Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 883-896.
- MARECHAL, Leopoldo (1997a), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg.
- (1997b), «Claves de *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 863-871.
- NAVASCUÉS, Javier de (2012), «¿Discurso satírico o humor angélico? Estrategias del humor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», en Gabriella Menczel, Katalin Perenyi y Melinda Skrapits (Ed.), *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos I*, Budapest, Universidad, 161-180.
- (2013), «Introducción», en Javier de Navascués (Ed.), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor, 11-74.
- PIZARRO PRADA, María (2011), «Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español», en *Ínsula* 787-788, 23-27.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1997a), «*Adán Buenosayres*: una novela infernal», en Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coords.), *Adán Buenosayres*, Madrid, Galaxia Gutemberg, 923-927.
- VALLE-INCLÁN, Ramón de (2012), *Luces de bohemia*, Barcelona, Espasa.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (2012), «Introducción», en *Luces de bohemia*, Barcelona, Espasa, 9-32.