

ERIDANIA GONZÁLEZ TREVIÑO  
Universidad Autónoma del Estado de México  
eridaniag@gmail.com

PARODIA E IRONÍA COMO SUBVERSIÓN DE LA TRADICIÓN  
EN EL “VIAJE A LA OSCURA CIUDAD DE CACODELPHIA”  
PARODY AND IRONY AS A SUBVERSION OF TRADITION  
ON THE “VIAJE A LA OSCURA CIUDAD DE CACODELPHIA”

PALABRAS CLAVE:  
Parodia, ironía,  
subversión, héroe,  
transformación.

En esta investigación se realiza un análisis del diálogo entre parodia e ironía, la primera como género y la segunda como modalidad literaria, en su función de subversión de la tradición en el “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”, de la novela *Adán Buenosayres*, del escritor argentino Leopoldo Marechal. El estudio comienza con un acercamiento introductorio del contexto general de la novela, en el que se exponen la estructura narrativa, la posición del hombre moderno como héroe del siglo xx, así como la implícita parodia en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” y su predominante discurso irónico, ambos como elementos de transgresión del canon literario representado, en este caso, por el “Infierno”, de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri.

KEYWORDS:  
Parody, Irony,  
Subversion, Hero,  
Transformation.

*This research presents an analysis of the dialog between parody and irony, as a gender and a literary modality respectively, through its subversion function in the “Seventh book (Journey the dark city of Cacodelphia)” of the novel Adán Buenosayres by the argentinean writer Leopoldo Marechal. This study starts with an introductory approach to the general context of the novel, where narrative structure, the positioning of the modern man as the hero of the 20th century are discussed, along with the implicit parody in the “Journey to the dark city of Cacodelphia” and its predominant irony, both as subversive elements of transgression of the represented literary canon, in this case by the “Hell” of the Divine comedy by Dante Alighieri.*

**A**dán Buenosayres (1948), primera novela del argentino Leopoldo Marechal (1900-1970), es un libro de grandes dimensiones y contenido heterogéneo que desde su primera recepción generó una profunda polémica. Su estructura y contenido han sido objeto de estudios literarios desde su confinamiento —casi dieciocho años se mantuvo en el olvido— hasta el presente. El contexto que la rodea, el tiempo de su elaboración —comenzada en 1929— y la fecha de su publicación fueron puntos clave para la recepción crítica moderna, esto es, la escrita a partir de 1968, año en que la primera novela de Marechal fue retomada gracias al éxito de *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) (cfr. Rudni: 240-241), lo que generó nuevas lecturas y una recepción mucho más diversa y afortunada que en sus primeros años. Sin duda se trata de una novela de ruptura, que ofreció a Argentina y a Latinoamérica una nueva forma de hacer literatura.<sup>1</sup>

*Adán Buenosayres* está conformado por el “Prólogo indispensable” y siete libros que se dividen en tres partes: cinco primeros libros que dan cuenta del viaje de ida y vuelta del personaje protagónico Adán, héroe moderno<sup>2</sup> que realiza un recorrido simbólico caracterizado por sus movimientos centrífugo y centrípeta y que se reflejan claramente en su trayecto, pero también en sus diferentes estados anímicos expuestos en el discurso (cfr. Marechal 1997b: 865), en este caso enunciado por el narrador; el “Libro sexto (El Cuaderno de Tapas Azules)”, donde Adán Buenosayres expone el resultado de una teoría estética que durante su recorrido terminó de estructurar y que, en palabras de Fernando del Paso, se trata de “un

<sup>1</sup> Viene a cuenta mencionar que, para Claudia Hammerschmidt, las novelas de Leopoldo Marechal, en especial *Adán Buenosayres*, son un ejemplo de la llamada “modernidad periférica”, por la evidente “coexistencia de elementos heterogéneos, yuxtapuestos y entretejidos en una misma obra (que a la vez saluda lo nuevo, fugaz y acelerado, y llora un pasado siempre ya perdido, buscando la vuelta a una eternidad o un fuera-del-tiempo que se destruye en su misma búsqueda) [...] Es en la narrativa de Marechal que, al confrontar la celebración y la condena de la multiplicidad de voces, perspectivas y verdades, esta mezcla escenifica su propia ultramodernidad e ilustra sus inevitables paradojas, inherentes tanto a la incompatibilidad de las varias voces que narran como también a la heterogeneidad de la realidad narrada” (105).

<sup>2</sup> Cuando hablo de héroe moderno me refiero al que Argullos define como aquel que tiene su origen en el Renacimiento, que al no haber alcanzado su divinización a través de la ciencia y la razón se vuelca hacia la búsqueda del Yo; en palabras del autor español, este hombre surge de la “confrontación entre [su] poder y [su] impotencia [...]. De ahí que no sea en el poder ilimitado (ilustrado-racionalista), sino en el poder continuamente contrastado con su propia impotencia, donde se alimenta ya no sólo el concepto de genio, sino todo el surgimiento del Yo en el Renacimiento y su resurgimiento en el Romanticismo” (Argullos: 27).

prodigioso, bellísimo viaje por la memoria y el deseo” (1259), y el “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”, en el cual se centra este estudio.

Antes de ahondar en el tema central de este análisis, es importante señalar dos rasgos esenciales de la novela, los cuales merecen un estudio individual extenso, pero que aquí, por lo menos el primero, son mencionados a manera de preámbulo con la intención de proporcionar un contexto general de la obra y para tener clara la ubicación y dirección del estudio del “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”: la estructura narrativa determinada por L. M. y Adán Buenosayres; y la parodia protagonizada por el héroe moderno, el del siglo xx.

Primero es importante reseñar la estructura narrativa. El “Prólogo indispensable” está firmado por L. M., que no es Leopoldo Marechal, en el ámbito ficcional de la novela no se trata del autor real,<sup>3</sup> sino de una figura ficticia independiente que se ostenta como autor del prólogo y de los primeros cinco libros de la novela, así como narrador de la misma, de esta manera “el autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo”,<sup>4</sup> a este autor lo cataloga María Filinich como ficcionalizado.

El Prólogo está narrado en primera persona del singular: yo, voz que se posiciona como poseedora de la verdad ficcionalizada y es testigo directo de la historia del personaje principal: anuncia la muerte de Adán Buenosayres, se declara su amigo y, a la vez, encomendado para la publicación del libro que éste le lega, por lo tanto, sus funciones son de editor, autor, prologuista, narrador e incluso personaje.<sup>5</sup> Todas las posiciones posibles de L. M. se fijan en el “Prólogo indispensable”, pero la más relevante para este estudio es la del autor ficcional o ficcionalizado, porque ejerce un poder casi total sobre la historia, la manipula, es quien decide el destino de

<sup>3</sup> El autor real en tanto escritor de la novela cumple una función de articulación entre hombre y obra, a partir de lo que Foucault denominó “función autor”, que es la que le “permite agrupar unos textos, excluir otros y, además, da cuenta del modo de existencia de los discursos en el interior de una cultura” (Filinich: 38), esta figura queda excluida del análisis, ya que la reflexión se realiza sobre la construcción ficticia que constituye L. M.

<sup>4</sup> La ficcionalización del autor, explica Filinich, “tiene la función de borrar las fronteras entre enunciación real o literaria, en la cual están implicados autor y lector, y enunciación ficticia, cuyos protagonistas son narrador y narratario” (43).

<sup>5</sup> Aunque nunca se le ve en la narración como personaje, L. M. asume esta figura en el prólogo, ya que es uno de los individuos que cargan el fétetro de Adán (Marechal 1997a: 5).

los personajes en los siete libros, porque a pesar de que asume la autoría de los primeros cinco, que constituyen una semblanza de su amigo muerto, se declara transcriptor de los últimos dos, cuya autoría se supone es de la mano de Adán Buenosayres: “Luego transcribiría yo el Cuaderno de Tapas Azules y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia, como sexto y séptimo libros de mi relato” (Marechal 1997a: 7). La forma de apropiación en esta declaración muestra el alcance del prologuista respecto al total de la novela, la tarea del autor transcriptor puede considerarse como autor ausente, un “editor de papeles (encontrados en un desván, en un mesón, en una farmacia); y desde los que (sin participación del intermediario) han sido sólo objeto de copia fiel y cuidadosa hasta los que (admitiendo una cierta participación) han sido ‘traducidos’, ‘compuestos’ o ‘reescritos’ por el transcriptor” (Tacca: 38). Esta tarea implica la transformación del texto original y una nueva autoría, la de L. M. que da voz a Adán Buenosayres. El novelista L. M. ha preparado “las condiciones (el marco) para que un personaje relate su ‘historia’ (que es la historia de la novela)” (Tacca: 43). A partir de este criterio, y con las reservas que exija la narración, debe leerse el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”.

El segundo rasgo, referente a la parodia protagonizada por el héroe moderno, en un contexto del siglo XX, se relaciona precisamente con el carácter paródico de la novela. *Adán Buenosayres* es la epopeya de Buenos Aires de la década de los veinte, con sus particularidades contextuales, sus luchas y disertaciones tanto literarias como ontológicas, reflexiones estéticas y la situación de un sistema literario argentino en transición: se trata de un texto sumamente crítico, que somete a juicio tanto a este último aspecto, como a la especie humana que, por su carácter individualista, “no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe lo que [la] empuja” (Campbell: 341).

Leopoldo Marechal, en *Las claves de Adán Buenosayres* apunta que la novela es el género sucedáneo de la epopeya: “la Epopeya clásica debió adaptarse a las nuevas condiciones del siglo (porque también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma); y la novela fue, sin duda, el resultado último de tal adaptación” (864), esta afirmación es una de las primeras nociones referentes al reconocimiento de que su primera novela es una parodia de la epopeya. En la pieza de Marechal son evidentes las múltiples intertextualidades<sup>6</sup> que la pueblan: la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*,

<sup>6</sup> La intertextualidad, concepto acuñado por Julia Kristeva en 1967, debe entenderse, según su prefijo latino: *inter*, como “reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La intertextualidad evoca el texto, o mejor, la

la *Divina comedia*, por mencionar las más recurrentes,<sup>7</sup> y en general se distingue el género paródico con las que son evocadas. En este estudio analizo el “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”, que, entre otras obras, parodia al “Infierno”, de la *Divina comedia* (1308-1315), de Dante Alighieri.<sup>8</sup> *Adán Buenosayres*, dice Del Paso, es una novela “compuesta por varios viajes que se imbrican: viajes reales, fantásticos, cósmicos, simbólicos” (Del Paso: 1258), y todo viaje tiene su descenso, uno de estos últimos es el del infierno del héroe bonaerense, que al igual que la novela que lo contiene se caracteriza por su multiplicidad de formas: el descenso de Adán no sólo se trata de una parodia, a ésta la acompaña la ironía,<sup>9</sup> originada de la palabra griega *eironeia*, y es la que “evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa” (Hutcheon: 177), de ahí su doble especificidad: semántica y pragmática, es decir, que se desarrolla tanto en nivel sintáctico como en el “efecto práctico de los signos” (178). En el discurso se entrecruzan y dialogan armónicamente ambas modalidades y en su punto simultáneo de encuentro, cumplen con la finalidad de subvertir el canon establecido que

---

cualidad del texto como tejido o red [...], el «lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos» [...]. La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes” (Martínez Fernández: 37). Para Genette es “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

<sup>7</sup> Para profundizar en este tema, recomiendo el estudio de Javier de Navascués titulado “La intertextualidad en *Adán Buenosayres*”, en el que detalla los textos a los que recurre la narrativa de la primera novela de Marechal (1997a: 740-770).

<sup>8</sup> Como ya he mencionado, *Adán Buenosayres* se conforma de un cúmulo de intertextualidades que pueden considerarse paródicas, el viaje como tal es una parodia de las epopeyas clásicas, y en el mismo caso se encuentra el “Libro séptimo”, donde no solamente hay rastros de la *Odisea* y de la *Eneida*, de hecho el dato lo proporciona el mismo Marechal, quien indica que el descenso a los infiernos corresponde a la “Rapsodia XI”, de la *Odisea*, y al “Libro VI”, de la *Eneida* (Marechal 1997b: 865); sin embargo, existe una relación más evidente y estrecha con la *Divina comedia*, por esa razón hago hincapié en ella.

<sup>9</sup> No quiero dejar de notar el carácter satírico del “Libro séptimo”, ya que en momentos el discurso paródico se inclina hacia la sátira entendida como “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon: 178), considerados extratextuales, del ámbito social, moral y no literario. Hutcheon propone, a partir de Genett, una parodia satírica, que “apunta siempre a un blanco intertextual” (185), de la cual haré menciones breves en el transcurso del análisis, sin embargo, es preciso mencionar que éste se centra en la parodia y la ironía.

implican los textos que le anteceden y que le sirvieron de referencia, por lo tanto, el “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelfia)” es un texto subversivo, que transgrede, además de al género paródico, la *doxa* literaria, con lo cual logra una ruptura con las formas estilísticas acostumbradas en Latinoamérica las dos primeras décadas del siglo xx, incluidas las vanguardias, dando pauta a una construcción distinta de narrativa, en sus ámbitos estructural, formal y de contenido.

Primero habrá que definir al personaje. Adán Buenosayres es un héroe que dista de Ulises, Eneas o Dante, y a la vez se constituye en los tres. Lo diferencia su pensamiento moderno y su confrontación con el mundo totalmente solo. Adán es más heredero del héroe renacentista y del romántico que del clásico, su espíritu moderno radica en la percepción que tiene del “verdadero significado de su «fuga sin fin», maravillándose de su poder y estremeciéndose ante su impotencia” (Argullol: 27-28). Se trata de un héroe que comienza su viaje sonámbulo y cuyo camino oscila entre un mundo real y otro onírico; el primero poblado por las cosas materiales, “un mundo extraño cuyas formas, hasta las de su cuerpo, le resultaban tan absurdas que lo sumían de pronto en un pavor de antiguas metamorfosis; o bien daba en este mundo como en un bazar de objetos manoseados hasta la desesperación” (Marechal 1997a: 12), un mundo gastado. Y el segundo es el plano de las posibilidades, Adán es un héroe dormido, que “vuelto de espaldas al nuevo día, desertor de la ciudad violenta, prófugo de la luz, al dormir se olvidaba de sí mismo y olvidándose curaba sus lastimaduras” (8). Se trata del mundo idealizado por Adán, al que imagina armonioso e incorruptible, la tierra del perdón, de ahí Philadelphia, la ciudad de los hermanos, donde “Una muchedumbre pacífica y regocijada frecuentará sus calles: el ciego abrirá sus ojos a la luz, el que negó afirmará lo que negaba, el desterrado pisará la tierra de su nacimiento y el maldecido se verá libre al fin [...]” (278), pero sólo posible en el imaginario o realizable en el plano onírico, aunque éste también es el mundo fantasmagórico en el que Adán habita en sueños:

Revolviendo su cabeza en las almohadas Adán Buenosayres trazó con ella un vasto movimiento de negación. Contra su voluntad salía otra vez a la superficie, desarraigándose del universo fantasmagórico que lo rodeaba y ceñía. Caras de humo, voces insonoras, ademanes grises desaparecían abajo: un rostro, el del abuelo Sebastián, se obstinaba en gritarle algo todavía; pero se deshizo como los otros, allá, en regiones de estupor y en deliciosas honduras (9).

El personaje ha elegido sumergirse “en la riqueza del sueño”, como lo denomina Argullol, y ahí su espíritu se debate entre dos mundos: el de la luz y el de las tinieblas. La cita anotada ubica a Adán en este último, que se corresponde con Cacodelphia, poblada de esos seres fantasmagóricos y de toda una sociedad que vive en el exceso y la cual es expuesta en el esplendor de sus pecados. Únicamente dormido o sonámbulo es posible que descienda a los infiernos porque esta hazaña “exige tanta lucidez —y quizá más— que el estado de vigilia” (Argullol: 424), por eso tanto Adán como Dante descienden en el plano onírico.

La postura del héroe ante el mundo, su desilusión manifiesta y la crítica imperante, lo caracterizan como un héroe moderno: el héroe dejado de la protección de los dioses, de la ausencia de elixires mágicos, el héroe solo, dubitativo, que está en busca de su Yo (de su interioridad). La diferencia básica entre Adán Buenosayres y los héroes griegos es la concepción del mundo, para Adán, “nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno” (Argullol: 52). Es de esta diferencia de la que se alimentan la parodia y la ironía como elementos encargados de alterar, de subvertir la *doxa* literaria.

### *Parodia e ironía*

El “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)” es un recorrido realizado por Adán y el arqueólogo Schultze por un Buenos Aires invertido, se trata de su descenso al infierno, así como descendieron Dante y Virgilio en la *Divina comedia*, pero cada uno con sus particularidades, las cuales marcan las pautas del género paródico con el que está elaborado el primero, así como los elementos estilísticos de los que hace uso.

El “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” está conformado por XIII partes, en las que se distribuyen los pecados capitales. En esas tierras inhóspitas Adán Buenosayres narra su descenso a la ciudad atormentada y un ascenso a Calidelfia,<sup>10</sup> la ciudad gloriosa; el trayecto lo recorren el poeta Adán Buenosayres y su Virgilio, el astrólogo Schultze, el 30 de abril

<sup>10</sup> En la edición anotada por Javier de Navascués de la novela de Marechal, el crítico ofrece el origen del nombre de las dos ciudades: “Cacodelphia: en griego sería la ciudad de los hermanos feos; Calidelfia: ciudad de los hermanos bellos” (Marechal 2013: 509), definiciones que nos ayudan a ubicarlas geográficamente, aunque las dos sean una sola, Calidelfia está en la parte superior de Cacodelphia, por lo tanto, podría tratarse del limbo.

de 192..., es decir, la última noche del viaje de Adán, antes de caer en la profundidad de los sueños, cuando ángeles y demonios ya peleaban por su alma.<sup>11</sup> Este viaje se caracteriza por estar narrado en un tono bastante crítico, concentra las imágenes grotescas que en los libros primero al quinto se asoman, pero que aquí las exagera a través de la ironía, como modalidad antifrástica y con su *ethos*<sup>12</sup> burlón.<sup>13</sup> En el libro se exhiben los vicios de todos los hombres, de todos los estratos sociales, económicos, culturales, religiosos, intelectuales, y Adán Buenosayres y Schultze son testigos “de las penas infernales que sufren toda clase de irresponsables, lascivos, sodomitas, tragones, avaros, especuladores, cicateros, perezosos, envidiosos, iracundos, rateros, timadores, asesinos, déspotas, traidores” (Del Paso: 1259), al igual que en el Infierno dantesco, la diferencia es que en Cacodelphia se agudizan esos vicios desde una perspectiva irónica.

Primero es esencial realizar un acercamiento al término *parodia* desde su origen etimológico para de esta manera llegar a su función como género. La palabra se conforma de *ôda*, que “es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado», de ahí *parôdein* sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono, deformar, pues, o transformar una melodía” (Genette: 20), lo cual implica una pieza original o de primer nivel, es decir, la obra parodiada y otra parodiante o que parodia a la primera. Al respecto, Linda Hutcheon hace una adición relevante en cuanto se refiere al griego *para*, “«al lado de», lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste” (178). Esta visión se opone a lo que la investigadora le atribuye al contracanto o contraste de la intención paródica “sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante” (178) a una situación, o texto, que en su origen es seria. Dicha oposición es importante porque coloca sobre el papel dos intenciones de la parodia, una positiva y otra negativa, ésta se direcciona hacia el efecto cómico, ridículo o denigrante, y la

<sup>11</sup> El “Libro quinto” corresponde al viaje de regreso. En el angustiante recorrido de Adán en busca de Dios, ángeles y demonios pelean por el alma del héroe, que en sí se trata del alma del hombre universal, pues Adán es el primero y a la vez todos los hombres, y, de manera precisa, el bonaerense: Adán Buenosayres (cfr. Marechal 1997a: 279-316).

<sup>12</sup> *Ethos* es “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. [...] El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (Hutcheon: 180).

<sup>13</sup> Este *ethos* afirma Hutcheon, “articula toda una serie de valores que recorren la gama: de la deferencia a la irrisión, del palmo de narices a la risita socarrosa” (181).

primera al homenaje del texto parodiado. La parodia siempre efectuará su función a nivel del texto.

El “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” tiene como antecedente, entre otros, el Infierno de la *Divina comedia*, escrito seis siglos atrás y que a su vez retoma el descenso a los infiernos de los héroes griegos. La primera parodia a la segunda y lo hace en los dos sentidos, positivo y negativo. A este respecto, para Genette este género literario —aunque el teórico francés no lo considera género, sino modalidad— tiene un elemento esencial que es el de la transformación: la parodia, dice en un primer intento de “re-bautización” del término, es “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (37), la cual considero la función fundamental de la parodia. El primer rastro de esta desviación se encuentra en el nombre del personaje, que se llama como el primer hombre que, “en el orden de la naturaleza, es la cumbre de la creación terrestre, el ser supremo de la humanidad [...], es responsable de todo el linaje que desciende de él” (Chevelier: 48), y Buenosayres, como la capital de Argentina,

la Gran Capital del Sur [que] era una mazorca de hombres que se disputaban a gritos la posesión del día y de la tierra [...] [donde] Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios, el color y sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares (Marechal 1997a: 7).

La parodia de este ejemplo ejerce su función semántica; Adán Buenosayres no es el primer hombre de la humanidad, pero simbólicamente lo es de la humanidad de Buenos Aires nativa e inmigrante del siglo xx; él, en su ámbito de personaje literario, lleva el peso de su linaje en el nombre.<sup>14</sup> Adán Buenosayres, como personaje paródico de Adán y también de Dante, narra su aventura en el infierno a la manera de este último, pero dice otra cosa (Genette: 15-16) y en un tono distinto, es decir, la transforma. Y

<sup>14</sup> Aquí es necesario advertir que la ciudad evocada se relaciona con el bonaerense en su aspecto social, ya que es a partir de quien origina sus críticas: los habitantes de Cacodelphia son los nativos de Buenos Aires. Por lo tanto, el discurso paródico se inclina hacia la sátira, entendida como “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon: 178), considerados extratextuales, del ámbito social, moral, y no literario, sin embargo, en su forma de parodia satírica su blanco intertextual son los personajes de la novela, que en los libros primero al quinto se trata de los habitantes del Buenos Aires visible, de la ciudad opuesta a Cacodelphia, es decir, actúa a nivel del texto.

de esta forma, Cacodelphia conserva, a pesar de los esfuerzos de su arquitecto Schultze, el Virgilio de Adán, la estructura del Infierno de Dante:

[Cacodelphia] es una vía helicoidal en descenso: la construyen nueve pasos de hélice o espiras, en cada una de las cuales se alza un barrio infernal o *cacobarrio*. Donde acaba una espira comienza la otra, sin más inconvenientes que un acceso difícil cuyos peligros debe afrontar y vencer el curioso turista. El eje vertical del Helicoide es un tubo que atraviesa los nueve cacobarrios y cuyas virtudes le haré conocer a su hora. En cuanto a los asombrosos detalles de la construcción, no figuran en el prospecto, y le serán revelados *in situ* por el agente de la compañía (Marechal 1997a: 350).

En los ocho cacobarrios se distribuyen los pecados capitales, que coinciden con los del Infierno dantesco, pero impera la modernización del lenguaje y de las figuras del texto parodiante, desde el uso de variantes lingüísticas o idiolecto, como el lunfardo y el cocoliche, hasta los personajes simbólicos —agentes— de cada infierno, lo que explica cómo la parodia escudriña “las formas contemporáneas [para] juzgarlas a la luz de las existencias positivas de las estructuras del pasado” (Hutcheon: 182), sin detrimento del texto parodiado, como lo propone Hutcheon. Por lo tanto, la existencia de un infierno *humorístico*, dotado del *confort moderno*, como lo explica Marechal, responde a la necesidad de que sus “alegres conciudadanos tuvieran un pulcro lugar de recreación donde mirarse y mirar bajo la luz de aquel «humorismo angélico»” (Marechal 1997b: 867). Su actualización implica la sacralización del canon de la literatura tradicional, la transformación del texto que se da por la superposición y el engarce, como dice Hutcheon, de lo viejo en lo nuevo.

A partir de la definición estructural de parodia, que es la “síntesis bi-textual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria” (Hutcheon: 178), se expone la diferencia temporal e incluso estilística entre el infierno de Adán Buenosayres y el Infierno de la *Divina comedia*, éste se divide en tres secciones: la incontinencia, la bestialidad y la malicia, según el esquema aristotélico de los pecados, mezclados con los de tradición cristiana que Dante consideraba más graves. Y su arquitectura corresponde a una fosa cónica en forma de un gigantesco anfiteatro, que se abre en el hemisferio boreal hasta el centro de la tierra; el eje vertical del Infierno une Jerusalén con el centro del globo (cfr. Martínez de Merlo: 9-77). En el caso de Cacodelphia, Schultze desecha su primer proyecto porque tenía toda la imprecisión de

lo poético, como el de Dante, y su deseo era una estructura organizada matemáticamente por la que se pudiera transitar ágilmente y, sobre todo, que fuera inteligible. El argumento del astrólogo remite a la necesidad de reescritura y transgresión del canon, de subversión de la tradición, representada por la obra del italiano, para adecuar su ciudad infernal en el contexto temporal. Irónicamente, Cacodelphia termina pareciéndose mucho al Infierno de Dante, pero a escala local. A diferencia del Infierno dantesco, que responde a la tradición bíblica, Cacodelphia es la ciudad de Buenos Aires invertida. Schultze explica a Adán que realizarán un viaje de descenso y uno de ascenso, el primero a Cacodelphia y el segundo a Calidelphia: las dos ciudades “se unen para formar una sola. O, mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible” (Marechal 1997a: 344), la duplicidad de escenarios indica la superposición de textos, Cacodelphia es la ciudad de Buenos Aires vista hacia abajo en el reflejo del espejo cóncavo que deforma (o transforma) la imagen.

La transformación mínima o desviación de la que hablan tanto Genette como Hutcheon puede verse en dichas estructuras arquitectónicas, por lo que me parece importante ofrecer una representación gráfica simple de ambos infiernos, donde se advierten las similitudes y las diferencias que corresponden al texto parodiado (imagen 1) y al parodiante (imagen 2), respectivamente:



Imagen 1.  
“Infierno”,  
*Divina comedia*.

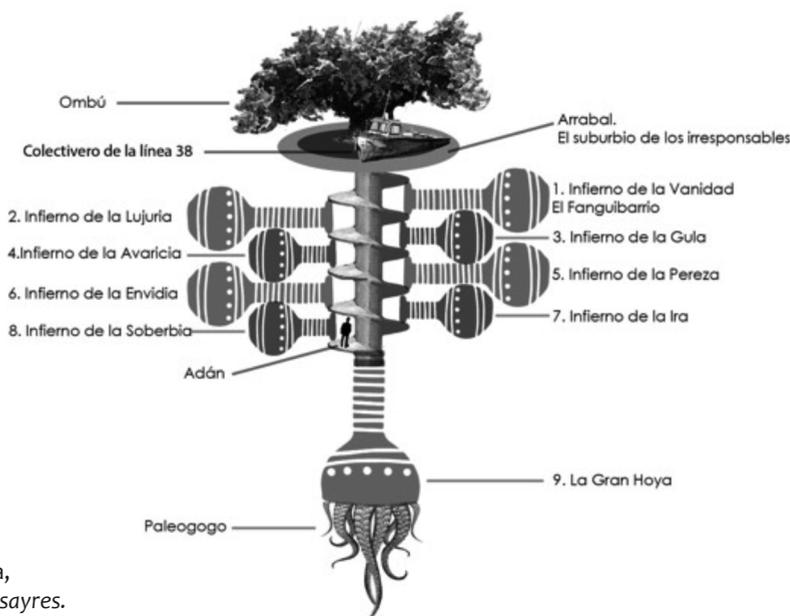


Imagen 2.  
Cacodelphia,  
Adán Buenosayres.

Mientras que el Infierno de Dante representa la *doxa* literaria del siglo XIV, porque se trata de un texto escrito en verso “de carácter científico, filosófico, teológico e histórico” (Martínez de Merlo: 25), su centro es Jerusalén y Caronte es un “viejo, blanco en su cabello hirsuto” (Alighieri: 99); el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, aunque también científico, filosófico, teológico, histórico y metafísico, se transforma en prosa, tiene como centro e ingreso a los infiernos el ombú situado en el barrio de Saavedra, y como embarcación encargada de cruzar el Aqueronte, una vieja lancha colectivera conducida por un chofer malhumorado y grosero, su Caronte. Cacodelphia tiene en los ocho helicoides una pequeña hoya, donde se contienen los cacobarrios, y una novena Gran Hoya, donde habita el Paleogogo. El recorrido en este infierno se torna una aventura terrorífica y al mismo tiempo divertida, oposición que se mantiene dentro del discurso irónico y es distinguible por las formas descritas que por lo menos el lector competente<sup>15</sup> logra reconocer en las imágenes de los viajeros que atravie-

<sup>15</sup> Hutcheon explica que para que exista el discurso irónico necesita tanto de la intención irónica del texto como de la capacidad del lector de reconocer dicha intención. “La ironía, la parodia y la sátira no existen más que virtualmente en los textos así codificados por el autor; y no son actualizados por el lector más que si satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada)” (188).

san por un *santobogan* que los arroja al arrabal que habrán de atravesar, o la referencia a los habitantes de Cacodelphia:

—¡Gran Dios! —murmuré, volviéndome hacia el astrólogo—. ¿Qué pueblo es ese que tanto se agita en la llanura? Todas esas caras me son familiares, como si las hubiera visto mil veces en la calle Florida, en el Luna Park o en el estadio de Boca Juniors.

—Es el pobre Demos —respondió Schultze—: la *mayoría* nuestra que, inclinada igualmente al bien y al mal, sigue la dirección de cualquier viento. Sus actos y voces anuncian a las claras que hoy la solicitan vientos despreciables. Pero con ese mismo barro un Neogogo hará maravillas (Marechal 1997a: 351).

La actualización en los escenarios del infierno moderno representa un alejamiento o neutralización de la epopeya clásica, el texto parodiado sigue presente, pero no cabe duda que los caminos de Cacodelphia son los mismos de una ciudad con la idea religiosa del castigo, aunque ahora las consecuencias de un actuar libertino y de excesos es asumido por el pecador mismo.

El desdoblamiento que implica la parodia funciona, en un primer momento, no nada más para marcar la diferencia de un texto a otro, como explica Linda Hutcheon, también para que el texto literario pueda mostrar la capacidad de crear su propio universo ficcional y su lenguaje, conservando las características de su contexto, tanto espacial como temporal, y la intención discursiva, creando una estética propia, ya que “la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon: 178). En las imágenes de los dos infiernos es clara la presencia de la ironía, esencial para el funcionamiento de la parodia. A este respecto, es importante introducir el término ironía como modalidad literaria, de acuerdo con Ballart, “capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (Ballart: 296). Aquí me interesa exponer un pequeño ejemplo para mostrar las dos especificidades: cuando el poeta Adán, en su calidad de héroe guiado en camino al descenso al infierno, dice a su guía Schultze: “[...] 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?” (Marechal 1997a: 343), lo que se cuestiona es su

calidad de héroe ante la presencia de aquellos seres legendarios que lo anteceden y califica de locura el descenso al infierno, visión de un héroe moderno ante hazañas de suma peligrosidad, la declaración del héroe es irónica. Sin embargo, también deja claro su carácter como personaje trasladado en el tiempo, que transforma la historia para escribir la suya, y la implicación de su viaje sin el favor de los dioses sino su propia investidura que representa “la maravillosa historia de la especie humana que llega a la madurez” (Campbell: 341): sí sigue los pasos de sus héroes antiguos, pero anuncia que sus motivos son tan profundos como los de aquellos: “—Yo tengo el de mi ciencia y usted el de su penitencia —me respondió Schultze con mucha gravedad” (Marechal 1997a: 343), y aquí la parodia entra en escena a partir de su función transformadora: Dante y Virgilio se han actualizado, mas no convertido, en Adán Buenosayres y Schultze.

Otra situación donde la ironía juega un papel profundamente significativo es el tema relacionado con Dios. Adán Buenosayres es un héroe que, al igual que Virgilio, hace un recorrido con la esperanza de ver a Dios.<sup>1</sup> En su camino de regreso (sucedido en el “Libro quinto”), Adán se reprocha y busca el perdón de Dios por haber creado su universo, como lo hizo Dios, al nombrar las cosas;<sup>2</sup> a partir de su discurso irónico en el plano de las posibilidades, en el Buenos Aires invertido, Adán desvela, a través de su personalidad soberbia, su postura acerca de la existencia de Dios:

«Ciertamente —reflexionaba yo—, ante las desfiguraciones humanas que nos han derivado de la injusticia primera, el hombre sólo debería compadecer o reír: compadecer, en el sentido literal de padecer con las criaturas que se nos asemejan en la forma y en el destino; o reír, siempre que la risa sea otra imagen de la compasión. Encasquetarse una aureola falsa, esgrimir endebles rayos de latón y parodiar el gesto de Dios en trance de manejar la balanza, es exponerse a dar en el sacrilegio y a ser silbado por la galería» (Marechal 1997a: 471).

La posibilidad que el hombre tiene de parodiar a Dios o los íconos religiosos, a pesar de conocer las consecuencias públicas, confirma al héroe en su soledad como centro de su propio universo.

<sup>1</sup> Una de las búsquedas en el viaje de Adán Buenosayres es la de Dios, que se desarrolla de manera más explícita en el “Libro quinto”, la postura ante su fracaso en el encuentro con la deidad da indicios de una crítica a las propias creencias de Adán, que resultan en la creencia de la inexistencia de Dios.

<sup>2</sup> En el “Libro primero”, en el despertar de Adán, éste crea las cosas de su habitación cuando las nombra (cfr. Marechal 1997a: 10).

En el preámbulo ceremonioso para localizar la entrada a la ciudad atormentada existe cierta similitud con el del Infierno de la *Divina comedia*. Adán narra: “una tromba de aire fortísimo nos aspiró literalmente hacia las honduras; y entonces perdí el sentido, no como el que se desmaya, sino como quien se duerme” (Marechal 1997a: 348), y más adelante dice: “Al recobrar el sentido nos encontrábamos en una región cuya naturaleza no alcancé a vislumbrar de inmediato, pues algo semejante a una densa bruma nos envolvía y estrechaba, cerrándonos el horizonte casi en las narices: no digo que fuese una bruma, sino «algo semejante a una bruma»” (348-349). Estos acercamientos establecidos con “no como el que”, “sino como” o el “casi” marcan las similitudes con el texto parodiado en el que se ironiza al querer decir “nos parecemos, pero somos otros”. Aquí también se puede distinguir un *ethos* paródico respetuoso, porque va “al lado del” texto parodiado, no pretende atacarlo, sino hacer un homenaje a la obra que le sirvió de punto de partida o de inspiración (Hutcheon: 183).

Otra de las características del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelfia” es que se encuentra plagado de imágenes irónicas que dan lugar al juego, se trata del carácter siléptico de la ironía. Esto se manifiesta con doña Tecla, esfinge en la puerta del Ombú, o equivalente paródico de la Sibila de Cumas, guardiana de las puertas del Aqueronte en la *Eneida* (cfr. Virgilio: 194), pero con la presencia de la función lúdica dentro de la parodia, también parte esencial en el infierno cacodélfico. Entre doña Tecla, la esfinge y el astrólogo se establece un intercambio de refranes y adivinanzas, para que le abra la puerta del Ombú:

[...] doña Tecla se restregó las manos, como si las calentara en un fogón invisible, y barbotó, dirigiéndose a Schultze:

—«¡Lindo fuego!», decía una vieja, y se le quemaba el rancho.

—Sí —le contestó el astrólogo—. Pero no es mal año cuando las viejas paren.

—¡Tan refranudo y tan desnudo! —gruñó la bruja, sin ocultar su despecho. Se acarició la descarnada barbilla, levantó un índice de momia y dijo:

—Con el piquito picotea, con el culito tironea.

—¡La aguja! —respondió Schultze sin vacilar ni un instante.

—Está bien. Pero el que diga tres veces borriquín crespín cresa la cola y cresa la crin, ganará tres borriquines crespines crespas las colas y crespas las crines.

—Por mi parte —retrucó el astrólogo—, tengo una capa garlada, gallarda, garlipitajada; y al que la garlase, gallardease, garlipitajase, le pagaría una garlada, gallardura, garlipitajadura (Marechal 1997a: 347).

La invocación a través de las ciencias ocultas para pasar el portal a la dimensión de la ciudad inteligible, con la resolución de acertijos, en la tradición griega suelen ser en un tono serio, por lo que la intención es degradar el canon. Aquí “la burla más ligera de la que es capaz la ironía, se entrelaza al *ethos* paródico, el cual estaría marcado de forma lúdica” (Hutcheon: 183).

Por otro lado, es importante señalar que el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” se contrapone no a las cualidades canónicas y teológicas que prevalecen en el texto secundario sino a su tratamiento, ya que el personaje Adán Buenosayres también dialoga con dicho discurso teológico, pero lo transgrede en el momento en que en las imágenes evocadas predomina el tono irónico, las figuras son grotescas y se degradan intencionalmente conceptos establecidos como los pecados capitales o los personajes míticos: el sufrimiento de los pecadores, a pesar de ser dramático, o la investidura de los poetas y los héroes están atravesados por la burla de la ironía, que “se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (Hutcheon: 176). El astrólogo Schultze es el Virgilio de Adán, demiurgo a la vez que promotor y guía del viaje, de esta manera lo nombra el poeta, con características que suponen virtud, para de inmediato, rematar con una descripción que degrada la figura del Virgilio dantesco y del poeta laureado, autor de la *Eneida*:

Tenía el astrólogo un cuerpo flaco de casi dos metros de talla, una cabeza de frente anchurosa y cabellos argentados, y un rostro severo que se resentía de cierta palidez terrosa, comparable a la de los bulbos, y se animaba con la luz de unos ojos grises cuyo mirar caía de pronto sobre uno como un puñado de ceniza. El cálculo de su edad era tan irrealizable como el de la cuadratura del círculo; pues, mientras algunos lo creían galopando su tercera infancia, otros no vacilaban en adjudicarle todos los años de Matusalén [...]. En cuanto a la sabiduría del astrólogo, el sentir popular andaba igualmente dividido: había quienes lo imaginaban en el grado último de la iniciación védica, y quienes lo suponían flotando en las excelsas regiones del macaneo teosófico, amén de algunos que, demasiado suspicaces, lo reverenciaban como al humorista más luctuoso que hubiese respirado las brisas del Plata (Marechal 1997a: 344-345).

Según la descripción citada, este personaje ambivalente y contradictorio, *antifrástico*, también representa una exaltación crítica del hombre

moderno, en él se reúnen las características del *demos*, el pueblo flemático a la vez que voluntarioso. Pero también es el hombre de ciencia; en contraposición al poeta Virgilio, Schultze es el creador de Cacodelphia, para la que eligió un plano matemático y no poético. De esta manera se vuelve a marcar la diferencia:

la parte de automatismo que el personaje imitado ha dejado introducir en su persona, hábitos o manera de expresarse. En su aplicación a lo literario cabe decir, pues, que el texto que lleva a efecto la parodia pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular, por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente. Las implicaciones irónicas de esta acción son obvias, pues conducen por igual a una relativización del criterio estético (el texto parodiado se revela esclavo de una serie de convenciones que, aceptadas, le otorgan validez) como a una ilustración flagrante, característicamente irónica, del conflicto significativo entre dos ideas, dos tonos, dos mundos diferentes (Ballart: 423-424).

Por otro lado, el *ethos* burlón de la ironía puede devenir en lo grotesco, éste como una categoría estética de contraste, que no es posible pasar de largo. Todos los cacobrarrios infernales contienen una descripción grotesca, una muestra es la mujer que personifica la gula:

Aquella mujer era de una obesidad repelente, magnificada por cierto traje de noche, lleno de lentejuelas, que se le reventaba por todas las costuras. Lucía una cara de plenilunio, con dos cachetes redondos en uno de los cuales negreaba cierto lunar muy vegetado; su nariz de perro, húmeda y respingada, erguía y venteaba incesantemente, puesta entre dos ojitos que, no sin dificultad, se abrían un rumbo a través de la grasa; cóncava y estrecha, su frente remataba en un peinado monumental de sus cabellos, entre los cuales, a manera de ornato, aparecían mejillones y langostinos, pejerreyes y martinetas, chorizos y morcillas, espárragos y bananas [...] (Marchal 1997a: 388).

Aquí la parodia y su *ethos* se balancean entre lo despreciativo y lo contestatario, sin embargo, es claro que su función es exponer el vicio cuyo castigo se verá reflejado en la imagen del individuo entregado a la gula. “Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación” (Kayser: 309), el infierno se infiere como ese mundo absurdo e inverosímil al que per-

tenece, nos causa terror, dice Kayser, porque no podemos imaginar vivir en ese mundo transformado, a pesar de que es nuestro propio mundo. A diferencia del grotesco bajtiniano, que implica la liberación en sentido positivo, la llegada de Adán al final de su camino infernal, esto es, a la Gran Hoya donde habita el Paleogogo, está investida de la “carcajada cínica, irónica y hasta satírica” (Kayser: 313), totalmente negativa para el personaje, porque el héroe no trasciende, queda suspendido en el tiempo y en el espacio como si no comprendiera lo que ante sus ojos se vislumbra, aunque es capaz de conservar su discurso irónico:

—¿Qué le parece? —me interrogó Schultze al fin, señalando al Paleogogo. Le contesté:

—Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta, como cuchillo de viejo. Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de choncho. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés (Marechal 1997a: 562).

El final del “Libro séptimo” con el héroe suspendido y contemplativo en la boca de la Gran Hoya es la parodia del hombre moderno, aquel que no sabe de destinos prefijados, ni de premoniciones ni de oráculos. El que se tiene a sí mismo, consciente de su ser finito y a la vez de su poder creativo, es el hombre solitario contemplando la existencia forjada por él mismo. Sin embargo, esta independencia del héroe es relativa, si no es que nula. Es necesario recordar lo dicho en el preámbulo de este análisis: L. M. es el autor y narrador de los siete libros, la transcripción que realiza a los libros sexto y séptimo no garantiza la fidelidad autoral de Adán Buenosayres, por lo tanto, hay que considerar que quien deja suspendido indefinidamente en el infierno a Adán es el autor-narrador L. M. Ambos comparten el mismo destino, *per se* irónico, porque siendo los creadores de su universo y de su historia decidieron dejar pendiente su trascendencia.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Hammerschmidt, en su estudio “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal”, profundiza en la posición de L. M. como autor, quien, como tal, “maneja el destino de su personaje y lo hace morir ya al comienzo de su narración” (5), lo cual aplica de la misma manera en el final del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, pero, a diferencia de la postura de Hammerschmidt, no considero que las dos figuras tengan la categoría autoral y exista entre ellas una

En conclusión y siguiendo la idea de Hutcheon referente a que la parodia tiene dos funciones literarias opuestas, a saber, “la de mantener o la de subvertir una tradición” (Hutcheon: 189), el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” es un texto subversivo, ya que transforma la epopeya, cuya presencia como género parodiado fue confesada por Marechal, y traslada en el tiempo la tradición del héroe clásico para colocar en escena al héroe moderno del siglo xx latinoamericano, quien muestra una visión del mundo, donde la parodia y la ironía tienen un “papel renovador y central en la evolución de los nuevos géneros literarios. Tal teoría dinámica transforma la parodia en gesto revelador, incluso desmitificador de las convenciones, y permite o favorece cambios a nivel formal” (189).

Tanto el “Libro séptimo” como la novela *Adán Buenosayres* responden a un discurso de ruptura y transgresión, la presencia de la ironía burlesca, el *ethos* contestatario de la parodia, y las figuras grotescas conducen a una intención de desafío y de crítica transformadora, que recaen en los camaradas martinfierristas de Adán, en la sociedad común de Buenos Aires, en el poeta que idealiza, en el sistema literario acartonado y elitista. Dicha crítica puede mostrarse tan desdeñosa o burlesca como contestataria, que en sus orígenes seguramente tuvo la intención provocadora del rechazo y el desdén, como toda obra que transforma y transgrede cánones. Visto con una distancia temporal de poco más de setenta años, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” se ofrece multifacético y heterogéneo en un sentido positivo, ya que muestra su capacidad de contenerlo todo y de tener una vista periférica que abarca más tiempos e historias, salvación del héroe contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALIGHIERI, DANTE. *Divina comedia* [1308-1315]. Madrid: Cátedra, 21.<sup>a</sup> ed., 2018.

ARGULLOL, RAFAEL. *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado, 2008.

BALLART, PERE. *Eroneia. La figuración irónica en le discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio, Quaderns Crema, 1994.

---

batalla (3), por el contrario, hay un poder (asumido) total de L. M. sobre la historia y los personajes.

- CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito* [1949]. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2.<sup>a</sup> ed., 2015.
- FILINICH, MARÍA. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Plaza y Valdés, 1997.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- HAMMERSCHMIDT, CLAUDIA. “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” [en línea], en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 12 (2015): 1-11. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/amerika.5884>> [21 de septiembre de 2020].
- HAMMERSCHMIDT, CLAUDIA. “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal” [en línea], en *Estudios Filológicos*, 60 (2017): 95-125. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132017000200005>> [17 de octubre de 2019].
- HUTCHEON, LINDA. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. 173-193.
- KAYSER, WOLFGANG. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Machado, 2010.
- MARECHAL, LEOPOLDO. *Adán Buenosayres*. Coords. Jorge Lafforgue y Fernando Colla [edición crítica]. Barcelona: CONACULTA, 1997a.
- MARECHAL, LEOPOLDO. “Las claves de *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*. Coords. Jorge Lafforgue y Fernando Colla [edición crítica]. Barcelona: CONACULTA, 1997b.
- MARECHAL, LEOPOLDO. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- MARTÍNEZ DE MERLO, LUIS. “Introducción”, en Dante Alighieri. *Divina comedia* [1308-1315]. Madrid: Cátedra, 21.<sup>a</sup> ed., 2018. 9-77.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE. *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.

- NAVASCUÉS, JAVIER DE. “La intertextualidad en *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Coords. Jorge Lafforgue y Fernando Colla [edición crítica]. Barcelona: CONACULTA, 1997. 740-770.
- PASO, FERNANDO DEL. “Mi *Buenosayres* querido”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*. México: UNAM-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 2002. 1256-1264.
- RUDNI, SILVIA. “El banquete, de Marechal”, en *Leopoldo Marechal*. Ed. Ernesto Sierra. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011. 239-245.
- TACCA, OSCAR. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 3.ª ed., 1985.
- VIRGILIO. *Eneida* [19 a. C.]. Barcelona: Bruguera, 1975.

#### ERIDANIA GONZÁLEZ TREVIÑO

Es licenciada en Letras Latinoamericanas, egresada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, y cursa la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios, en la misma casa de estudios, con el proyecto de investigación titulado “El viaje en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal: parodia y trascendencia del héroe”. Ha publicado el artículo “Amor como génesis poética en *Palinuro de México*, de Fernando del Paso”; el estudio crítico “De lo pintoresco a lo sublime. Josué Mirlo y su laberíntico paisaje”, en *Josué Mirlo. Obra selecta*; la reseña “Los dados al aire en *El amor incluso*”, y la compilación y prólogo del libro *Tradición y transgresión: aproximaciones a la poética de Josué Mirlo*.