ADAN BUENOSAYRES: LA SATURACION DEL PROCEDIMIENTO

POR

LUIS GUSMAN

Buenos Aires

Comenzaré por el Prólogo, es necesario detenerse en él. Si uno guía su lectura por ese lugar, aparece de manera espectacular ese «humorismo angélico» relacionado con esa forma de la caridad que para el autor es la sátira.

Y también porque en el Prólogo se puede leer ese «efecto de realidad», esta vez en su función de «punto de vista» que sale al paso desde la primera página. No sólo en lo que hace al lugar del autor-narrador (Marechal deja suficientes indicios textuales para que se pueda «homologar» el lugar del narrador y el del autor), sino porque así se describe la organización de la novela¹. Una vez más, la transcripción de un manuscrito es el manto de verosimilitud que se tiende sobre el relato: la lectura que el autor nos propone.

Situaré la argumentación en los textos que enuncia el Prólogo como Libro Sexto y Séptimo bajo el nombre de *El Cuaderno de Tapas Azules* y el *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*, porque entre esos dos libros se articula el lugar en que se produce la transformación de lo lírico en satírico. Así se resuelve esa tensión textual que domina el libro en su escritura y en su temática hasta el pasaje de una lengua poética a una lengua «popular», así se cede sin transición a un sistema de degradación que alcanza la forma de la utopía en los tópicos del Viaje o del infierno.

Estos contrastes forman verdaderos polos del relato y se pueden anotar en las figuras de lo celeste y lo terrestre, lo material y lo espiritual,

¹ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973), p. 10.

la esencia y la apariencia, macrocosmos y microcosmos, y pueden ser encarnados en el relato por distintos personajes: Solveig celeste-Solveig terrestre, Venus celeste-Venus terrestre. Funciona allí el símbolo poético como aquello que puede llenar el vacío que se abre entre estos registros.

Es aquí donde comienza a tener importancia la relación entre lo paradigmático y lo sintagmático, en lo que respecta a lo que se podría denominar: el tratamiento de la frase. Sorprende en la lectura del libro la disposición y la multiplicación de las mismas, hasta alcanzar formas tan variadas que van desde proverbios hasta coplas, versos, canciones, refranes. Los sintagmas cristalizados tienen una función y un uso que se analizará en referencia a la transformación que se produce en el Libro Quinto con ciertas frases poéticas.

Si bien el libro se encuentra contaminado de formas satíricas, éstas se precipitan hasta desencadenarse en el *Viaje a la Ciudad de Caco-delphia*, donde estas maneras satíricas se sirven de distintos modos de relato. Desde el punto de vista de la forma literaria, la sátira puede ser definida como esa distancia encargada de «medir la monstruosa aberración de lo real respecto al ideal»²: como esa manera peculiar de disponer los hechos literarios que hace que el lector no pueda dejar de referirlos a un ideal.

Encontramos así la disposición del infierno basada en la descripción de Los Siete Pecados Capitales, tópico esencialmente moral que se encuentra en numerosas obras satíricas. Pero ese infierno es literario, y así lo llaman sus personajes, no porque tematice la literatura (como, por ejemplo, las alusiones, en el viaje, al Infierno de Dante o de Virgilio), sino porque está construido de microrrelatos en forma de retratos de caracteres, parábolas, fábulas, alegorías, explicitadas y nombradas como tales³. Una lectura que se quedase en el segmento emisor-receptor encontraría en esto sólo una apelación al lector para dejarle una enseñanza.

Si coloco la lectura del Prólogo en el comienzo es porque ya desde ese lugar se alude a las virtudes de la sátira; es decir, anticipándose o *a posteriori*, bajo la forma de explicación, siempre se hace mención en el texto del recurso literario que se ha usado o se utilizará.

Esto sucede casi a lo largo de todo el libro, hasta tal punto que la narración del carro alado del mito platónico es la resultante de una cascada de reflexiones acerca de la unidad del ser, alma y cuerpo. Se nombra en el texto como: «¿Hizo él, según su costumbre, algún símil poéti-

² K. R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid: Gredos, 1971).

³ Leopoldo Marechal, *op. cit.*, pp. 543-545.

co de tan molesta dualidad? No necesitó inventar símil alguno, pues le salió al encuentro el inimitable Platón»⁴.

Lo mismo sucede con metáforas, adivinanzas, fábulas y esa alma que se extravía en la proliferación de símbolos: «Un juego de símbolos. ¿Qué buscan Angel y Demonio? Una flor. ¿Qué flor? La alegre o triste rosa predestinada. Si el juego de los juegos acaso. Pero si el alma recibe nombre de rosa o de clavel antes que Angel y Demonio vengan a reclamar su clavel o su rosa. ¿Dónde queda el libre albedrío de las almas y dónde su responsabilidad?»⁵.

Esta explicitación del recurso literario, ¿forma parte del procedimiento de la escritura de la novela, como esos textos que explicitan su propia construcción, desdoblándose en una escritura que en el curso del relato pretende dar cuenta, por su deconstrucción, de los artificios ficcionales que la han hecho posible? En *Adán Buenosayres* se trata de lo opuesto, por el lugar que ocupa el narrador en el relato. En la sátira, la intromisión de la personalidad del autor es notoria por las marcas textuales que indican y soportan ese lugar.

En *Adán Buenosayres* estos recursos son explicitados en tanto que, dada su índole satírica (un objeto al que atacar, la literatura como tema, o una derivación hacia la invectiva), la refutación forma parte de la argumentación que esgrimen los personajes y que muestra, como punto culminante de esos procedimientos, la escena de la payada. O ese diálogo referido a las metáforas pedestres que transcurre en el infierno literario:

—¿Y qué? —repuse yo—. ¿No es el lenguaje figurado el que cuadra mejor a la poesía?

—Depende, según creo, de las figuras. Este señor, por ejemplo, ha colgado en la percha de su corazón el sobretodo de la melancolía con bastante frecuencia, se ha venido poniendo y sacando el camión de la esperanza; comparó sucesivamente sus amores con un bar automático, una caja de fósforos y un par de botines...

—Señor —le dije—, con una metáfora intentamos expresar la relación sutil que descubrimos entre dos cosas diferentes. Pero no es el caso de rebajar lo superior a lo inferior, sino conseguir por vía del cotejo que lo inferior ascienda de este modo a lo superior⁶.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 417.

⁶ *Ibid.*, p. 667.

Como se puede observar, la cita conserva el aspecto didáctico de la cuestión y pone en juego los contrastes que, como polos del relato, ordenan el régimen del texto.

En la novela se hace también un uso temático del lenguaje, ya que el *cocoliche* se designa por ese nombre como personaje⁷. Sus intervenciones están fuertemente marcadas por signos convencionales que denotan su carácter coloquial. Sin embargo, este uso del lenguaje está en función del personaje, ya que, en su extensión más amplia, la sátira es más temática que formal o estilística. De la misma manera se inscribe lo folklórico, que se confunde en la novela con lo gauchesco, porque el autor supone que cierta manera de hablar de los personajes remitiría inmediatamente a la literatura gauchesca o al género del sainete.

¿Qué lugar ocupan entonces los proverbios, los refranes y los lugares comunes que aparecen en la novela?

Un lugar que responde a la estructura de la sátira caracterizado por la mezcla: esa prosa mechada que conserva de su tradición restos verificados injertados como coplas, canciones, vidalitas, refranes, señalando en el texto la presencia de un lenguaje coloquial. Su presencia funciona como equivalente al «érase una vez» de los cuentos de hadas, siendo los refranes la marca de que lo que se narra se «origina» en el lenguaje «popular». Pero es en la estructura general de la novela —especialmente en la relación entre el Libro Quinto, *El Cuaderno de Tapas Azules*, y el Viaje— donde se dará cuenta de la diferencia entre la frase poética y los refranes o proverbios, considerados aquí en su función de cliché.

No se puede situar esta articulación en la novedad introducida por Víctor Hugo⁸ en la historia de la literatura, en una teoría de lo grotesco que hacía equivaler, de manera inédita, una estética de lo bello con lo feo. La estética de la fealdad deja de pertenecer a los géneros inferiores o marginales: integra una poética de los contrastes que servirá para reunir en una unidad superior lo que aparece dividido.

En *Adán Buenosayres*, el Viaje aparece en su verdadero sentido de utopía, fuera de lugar, separado, expulsado del resto del relato. Alcanza entonces ese tono de sátira burlesca en los términos definidos por K. R. Scholberg: descripción de objetos soeces y repugnantes, con minuciosidad de detalles repulsivos; descripción del cuerpo humano, de sus partes y de sus funciones, o de las clases más bajas de la sociedad⁹.

⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁸ Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Seix Barral, 1974).

⁹ K. R. Scholberg, *op. cit.*

Esta ecuación cuerpo humano-sociedad funciona en el relato de manera tal que uno de los términos se transforma en alegoría o metáfora del otro y viceversa:

—Úlcera de arrabal: capitalistas desalmados e inspectores coimeros. Un olor de carroña día y noche. Sí, el mismo de los animales muertos en la llanura... La carne corruptible no soporta el asco de su propia disolución. Pero el alma no tiene olfato. ¡Venerable Antígona disputando a cuervos y hombres el cadáver de su hermano, cumpliendo el rito fúnebre, a medianoche, solita su alma entre la polvareda y el hedor con que la carne grita su derrota! O aquella Rosa de Lima, bebiendo los humores de la úlcera para humillar la rebeldía de su cuerpo tan mortificado ya; o Ramón Lulio, que aconsejaba no rehuir el olor de las letrinas, a fin de recordar a menudo lo que da el cuerpo de sí mismo en su tan frecuentemente olvidada miseria¹⁰.

Esta cita pertenece al Libro Quinto, que va a dar entrada a *El Cuaderno de Tapas Azules*, que concluirá con la muerte de Adán Buenosayres —el personaje—, la disputa por su alma y su posterior lugar en el infierno. El relato se va deslizando lentamente hacia las múltiples figuras de la corrupción que aparecen en el infierno. El Libro Quinto se abre y se cierra con la misma frase: «Que a tan doloroso extremo lo conducía», y ésta señala su lugar de movimiento y de pasaje hacia la caída en la Ciudad de Cacodelphia que ocupa un lugar separado, no metafóricamente, sino de manera literal. Pero para dar cuenta de esa operación hay que situar antes las voces en relación a las frases poéticas y éstas en referencia a las frases congeladas.

Las voces introducen en el texto el instante de la muerte, la escansión temporal, la corrupción de la carne.

Esto es así desde las primeras páginas del libro por esa copla cantada por la madre que insiste a lo largo del texto: «Cuatro palomas blancas / cuatro celestes / cuatro coloraditas / me dan la muerte», insistencia que no es temática, ya que se desplaza metonímicamente hasta transformarse en el ala de la paloma, que en *El Cuaderno de Tapas Azules* equivale a la rosa, el alma, el número:

Digo que un ala de paloma le nacía en el hombro y que ante la novedad de las plumas, el alma comenzó por maravillarse y acabó por ejercitar el entendimiento, reflexionando ya en el signo del ala, ya en el número de la paloma¹¹.

¹⁰ Leopoldo Marechal, *op. cit.*, p. 420.

¹¹ *Ibid.*, p. 437.

Número que insiste, porque la muerte aparece en el relato siempre precedida de un contar:

Y de pronto se dijo que la tierra estallaría sin remedio antes de que pudiera contar hasta diez. 'Uno, dos, tres, cuatro —contaba él con los dientes apretados de angustia—; cinco, seis, siete —y contenía la respiración—; ocho, nueve, ¡nada!, ¡nada! por esta vez.' O su madre había muerto y él con su traje de domingo lloraba junto a su ataúd de madera ¹².

Es entonces cuando surgen las voces con la marca de la voz de la conciencia; sin embargo, en el transcurrir del texto esta voz se transforma en la de un hombre, hasta vaciarse de soporte y convertirse en pura enunciación: «Monstruo. Ahí está ese chiquilín que se goza en imaginar la muerte de su madre... —No, no es verdad —lloriqueaba él respondiendo a las voces» ¹³.

La voz indica en el relato la materialización del tiempo; y en *El Cuaderno de Tapas Azules* leemos puntualmente la visión apocalíptica descrita por el personaje:

En aquel instante mismo sentí que una voz admonitoria resonaba en mi ser, y que un viento glacial me sustraía de pronto al ritmo de la fiesta, devoraba luces y barría sonidos. Y ante mis ojos operóse una transformación increíble: me pareció ver la obra del tiempo adelantándose ya en aquellas mujeres y aquellos hombres que bailaban enlazados, vi arrugarse las caras, hundirse los ojos y devastarse las encías; los vi a todos retorcerse y quemándose como las hojas de un árbol en un incendio» ¹⁴.

El Libro Quinto prepara y dispone la conexión entre las voces y las frases poéticas que se desencadenan a partir de las voces: voces que se despliegan como relato en la narración de Ulises y el Canto de las Sirenas. A partir de este libro el relato comienza a quebrar su prosa con pequeñas frases poéticas que se producen y transforman en el recorrido de ese capítulo y que se originan en el texto de un sueño:

'Que a extremo tan doloroso lo conducía.' 'Que solía conducirlo a tan doloroso extremo.' 'Que a extremo tan doloroso.' Adán Buenosayres despierta con aquel jirón de frase que lo ha perseguido como un tábano imbécil, en toda la extensión del sueño ¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 432.

¹⁵ *Ibid.*, p. 369.

El capítulo tercero del mismo libro se inicia con una enumeración que, bajo el número doce, va a dar entrada a una canción que alude a las campanadas, siempre en relación con la fría mecánica del tiempo, y que comenzará a desencadenar frases como: «La tierra es un antílope que huye», o «Mundo, piedra zumbante de los siete colores», o «Viejo trompo sin niños». Se van sucediendo unas a otras hasta la canción de la madre, que esta vez se interrumpe: «Cuatro palomas blancas / cuatro celestes /», anticipando la elisión de la muerte, que va a ser desalojada del relato. La muerte, por lo que trae consigo: la corrupción de la carne. Metaforizada en esa frase que se repite en el texto y que es invocada como la que otorga a Adán Buenosayres un destino poético: «Oh, la rosa, la pura rosa, la descarnada rosa»¹⁶.

¿Cómo poner esa rosa a salvo de la muerte ante esa voz que introduce la corrupción que la temporalidad impone?: «Y tristes voces empezaron a gritar en mí ser: 'Mira la fragilidad de lo que amas'»¹⁷. Es necesario entonces «evadir esa rosa de la muerte», eliminarla del relato. Solveig Amundsen, que la simboliza, desaparece del relato: a tal punto, que es la única que en el infierno no tiene doble. El texto registra la desaparición de esta manera: «... Y ante mis ojos alucinados vi cómo aquélla se marchitaba y caía entre las rosas blancas, mortales como ella»¹⁸. A partir de esa metáfora puntual de la corrupción que es lo marchito, se impone la muerte. El término es preciso y el texto lo refleja: «La muerte de aquélla se impuso a mí con el rigor de una necesidad. Y su fecha debió ser a mis ojos tan previsible como un acontecimiento celeste»¹⁹. Esta «necesidad» que contradice la lógica del relato llega a tal punto que Solveig Amundsen, cuya muerte aparece en *El Cuaderno de Tapas Azules*, es a su vez, en la parte 11 del *Libro Segundo*, la destinataria del *Cuaderno*.

Estas apariciones de la muerte están puntuadas de una manera peculiar y diferente en dos partes del texto. Una de ellas es la escena ya transcrita de la muerte imaginaria de la madre. A ella se opone, casi con el efecto de una fórmula mágica, el recitado de lo que podríamos llamar un lugar común, que alterna o se contrapone a la frase poética: «Y para combatir aquella visión de la muerte que aún lo perseguía, recitaba su tema de Historia Nacional: 'Una bala mató al caballo de San Martín, y un soldado español disponíase a clavarle la bayoneta'...»²⁰. Texto

¹⁶ *Ibid.*, p. 373.

¹⁷ *Ibid.*, p. 462.

¹⁸ *Ibid.*, p. 461.

¹⁹ *Ibid.*, p. 464.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

petrificado, imagen coagulada en una retórica escolar, precedida por una escena en que también aparece este procedimiento (frase poética-copla), en esa instancia ahora referida a la muerte como corrupción del cuerpo. A «El amor más alegre / que un entierro de niños» (mediado por la aparición del relato del angelito «en que los tapones de algodón contenían en sus narices la primera disolución de la carne»), se le opone la canción: «Angelito que te vas / con una gota de vino»²¹. Es aquí donde aparecen los clichés, los refranes, los proverbios, ese lenguaje degradado, opuesto al lírico por su sentido, pero que en el contexto funciona como sintagmas congelados. Lengua petrificada que se opone a la instantaneidad de la voz poética, fórmulas incorruptibles transmitidas por un saber de la tradición donde, como en las frases proverbiales, tiene la posibilidad de articular un paralelismo entre el momento actual y otro pretérito.

Es por la «olla podrida» de la sátira como se llega a los lugares comunes como el lugar de relleno, de saturación, en la novela de Maréchal. Mediante la acumulación sintagmática se pretende llenar la distancia entre el sintagma y el paradigma, y con este procedimiento alcanzar el modelo. Un ejemplo en el texto: el baile criollo. «El neocriollo se puso a bailar el malambo, la cueca, el escondido, la zamba, los aires, el cuando, la chacarera, el sombrerito, el pala-pala, el morote, la resbalosa, el pericón, la huella y el chamamé»²². Como antes para los símbolos, se trata de definir la esencia de lo criollo y la acumulación en toda su gama para que no quede ningún vacío entre esos dos registros que funcionan como opuestos.

Los refranes, los proverbios, cumplen en el libro distintas funciones. Aparecen como un procedimiento exterior a la escritura del autor. Y basándose, como cualquier realismo estilístico, en la ecuación —por su carácter fundamentalmente coloquial— estereotipia verbal = anquilosis moral, desembocan en la sátira²³.

El cliché es usado aquí como procedimiento mimético encaminado a evocar estilos o idiolectos destinados a caracterizar psicológicamente o sociológicamente a los personajes. Inseparable de determinadas actitudes morales, «el habla de los personajes» los sitúa, por sus modos verbales, en ambientes estereotipados. El libro se encuentra plagado de citas que ejemplifican este procedimiento y permiten configurar personajes que cobran el valor de arquetipos: el taita, el compadrito, el gaucho.

²¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

²² *Ibid.*, p. 223.

²³ Michael Riffaterre, «Función del cliché en la prosa literaria», en *Ensayos de estilística estructural* (Barcelona: Seix Barral, 1976).

No se hace uso del cliché como clavija verbal que, al privarlo de contexto, se vacía produciendo otro efecto de sentido, como en el caso de Queneau o de Gironde.

Otra de las funciones que tienen los refranes en el libro es que, por su construcción arcaizante y por estar intercalados en el discurso, reenvían a un pasado no determinado, otorgándole el prestigio y la autoridad de un saber garantizado por la tradición. Señala Greimas²⁴ que el uso del presente y de los modos indicativo e imperativo hace resaltar el puesto insólito del refrán, convirtiéndose el presente en ese tiempo extrahistórico que sirve para enunciar verdades eternas como simples constataciones, mientras que el imperativo asegura la permanencia de un orden moral sin variantes, instituyendo una reglamentación atemporal.

Este *fuera del tiempo* sitúa en el diálogo la posición locutor-interlocutor, en lo que hace a su lugar de réplica: el que discute captura en el dicho un refrán o argumento de autoridad inapelable, donde se generaliza lo que sostiene, y desde ese momentáneo plano inactual regresa a la cuestión interrumpida, reforzada por el prestigio del dicho. Este uso de la réplica produce un efecto casi teatral en la novela, al fundirse las indicaciones escénicas (refranes, clichés, modos de hablar que el narrador pone en boca de los personajes) con la réplica de los actores. También se da el movimiento inverso: el narrador adquiere en cada situación el «habla de los personajes».

Su estructura autónoma —frases completas e independientes que se caracterizan por su cierre inmediato— otorga a los refranes valor de perduración inactual (para que funcionen como cliché o refrán tienen que permanecer)²⁵, en que, transformados o no, conservan una matriz (como en el caso de: «No hay tal andar»), matriz que puede ser llenada después con distintos sentidos²⁶.

Lo que sorprende es que ese cuerpo, no solamente del texto, que se va «corrompiendo» hasta adquirir todas las formas de lo grotesco temático, permanece en su sintaxis en ese fuera del tiempo, en ese congelamiento que se opone al instante lírico.

Los refranes se precipitan hasta la última página del texto y concluyen como parte de un diálogo, pero su función no podría ser explicada por su uso psicológico o sociológico en referencia a los personajes o en su posición de réplica. Más bien esa cascada metaforiza a ese monstruo que describe, enquistado como un verdadero monstruo de lenguaje,

²⁴ A. J. Greimas, *En torno al sentido* (Madrid: Editorial Fragua, 1973), p. 355.

²⁵ Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de lingüística* (Barcelona: Ed. Crítica, 1980), p. 224.

²⁶ *Op. cit.*, p. 215.

ya que la amplificación y la acumulación dada por la repetición de la palabra *más* tiende en la lógica del relato a llenar el paradigma por la saturación del procedimiento en el orden sintagmático:

—¿Qué le parece? —me interrogó Schultze al fin, señalando al paleólogo.

—Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro 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 chanco. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petiso de lavandera. Solemne como pedo de inglés ²⁷.

Esta articulación entre lo sintagmático y lo paradigmático parece darse en el texto por dos vertientes diferentes. La más manifiesta es la «influencia» aristotélico-tomista. Las alusiones tópicas a la obra de estos dos autores son notables, y se hallan dispersas por el texto produciendo el «síntoma» de la doble lectura en que una crítica hermenéutica ha encontrado su *fuerza inagotable*, ya que ahí halló siempre lo que fue a buscar. La estética de *Adán Buenosayres* está plena de ella: la perfección infinita, la unidad con Dios o los extravíos del alma pagana para encontrar las señales de su origen divino, o esa relación tan singular que el artista establece con la obra de arte:

El pájaro es un compuesto de materia y forma por lo que tiene de material, está sujeto a todas las limitaciones del individuo, a sus contingencias, a la corrupción y a la muerte. La forma, en cambio, libre de la materia por el trabajo abstractivo del entendimiento, goza en éste de una existencia universal y durable. Por eso, al imitar al pájaro en su forma, el artista no crea «un pájaro», 'sino el pájaro', con un granito de la plenitud maravillosa que tiene el pájaro en inteligencia divina ²⁸.

Sin embargo, esta imitación del artista fracasa; no es suficiente.

Y en uno de los soliloquios que emprende el alma bella del poeta encuentra, por la cita, el camino abierto por la *redención* hacia lo que se quiere demostrar:

Lo cierto era, por ejemplo, que al cerrar sus ojos (y Adán lo hizo nuevamente) la rosa no se anonadaba en modo alguno; por el contrario, la flor seguía viviendo en su mente, que ahora la pensaba y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera; porque la flor pensada no era tal o cual rosa,

²⁷ Leopoldo Marechal, *op. cit.*, p. 741.

²⁸ *Ibid.*, p. 306.

sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte; de modo tal que si él, Adán Buenosayres, fuera eterno, también la flor lo sería en su mente, aunque todas las rosas exteriores acabaran de pronto y no volvieran a florecer. ¡Rosa Bienaventurada!, se dijo Adán. Vivir en otro eternamente, como la rosa, y por la eternidad del Otro! ²⁹.

La acumulación de rosas hacen la *Rosa* que funciona como paradigma. Y ahí está la descripción fascinada de los martirios de la santa que Adán, «suspense y aterrado», describe: «Así velaba Rosa en la profunda noche de América... demasiado absorta en el trabajo de su destrucción: se destruía en sí para reconstruirse en el Otro, y tal era su labor de aguja, su bordado de sangre» ³⁰.

Si para Gide escribir era poner algo a salvo de la muerte, para Marchal no parece suficiente. Ya ni siquiera sirve: «La rosa, la pura rosa, la descarnada rosa», o esa otra rosa evadida del relato por la muerte y evadida de la muerte por el relato. La fragilidad de la estructura, su pura materialidad ajena a la sustancia, produce un efecto de vacío entre esa distancia que se abre entre la rosa y la Rosa, entre el alma y el Otro. Y el mejor ejemplo de este fracaso es el capítulo en que Adán expone su estética: «El poeta es un imitador del verbo en el orden de la creación, pero no en el orden de la redención... para mí es fácil imitarlo en el orden de la creación, me resulta difícil hacerlo en el orden de la redención (a borbotones, con angustia creciente). ¡En ese orden sólo el santo es su imitador perfecto! ¿Y saben lo que es un santo? ¡Lean la vida de Santa Rosa, por ejemplo! Algo terrible, monstruoso, repugnante...» ³¹.

La descripción muestra de manera *perfecta* lo terrenal y lo espiritual. Desde esa perspectiva cualquier escritura se transforma en un «mimetismo grosero», y ninguna saturación del procedimiento puede igualar la imitación del santo. Sin embargo, en esa otra frase del infierno se condensa literalmente esa tensión entre «dos mundos» que se pretende mantener separados. «Tu culo es una rosa» ³². Separación que se vuelve imposible a partir de esas *Fleurs de Tarbes* que J. Paulhan ³³ ha dejado caer en su lectura del cliché, palabra a palabra, mostrando los efectos que el malentendido produce en cualquier lengua.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p. 317.

³² *Ibid.*, p. 699.

³³ J. Paulhan, *Les Fleures de Tarbes* (Paris: Gallimard, 1941).