

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias e imágenes de autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal

JAVIER DE NAVASCUÉS

Universidad de Navarra
jnavascu@unav.es

¡En cuántas posiciones inventadas me coloqué
yo mismo, tejedor de humo, desde mi niñez!

Adán Buenosayres, Libro V

Recibido: 5 de julio de 2023- Aceptado: 3 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2023.p67-95>

Resumen: En este artículo se analiza la imagen que transmitió Marechal como autor a la hora de publicar una obra que no tenía precedentes en la literatura argentina. *Adán Buenosayres* (1948) es la gran puesta en escena como autor de Marechal. De acuerdo con el concepto de postura literaria (Meizoz), los textos literarios son empleados del mismo modo que entrevistas, iconografía, fotografías, reflexiones en torno a su propia obra, etc. con el fin de mostrar una determinada imagen del autor. Esta imagen o *ethos* fue elaborado por el propio Marechal en combinación con sus lectores y críticos. Así, se concluye que, desde *Adán Buenosayres*, se elaboró la imagen de un escritor genial e incomprensido, aislado, progresivamente desprendido de la tradición hispánica e interesado, sobre todo, en la construcción de una obra maestra de la literatura argentina.

Palabras clave: Leopoldo Marechal – Postura literaria – *Adán Buenosayres* – Narrativa argentina

Abstract: This article analyzes the image that Marechal transmitted as an author at the time of publishing a work that had no precedent in Argentine literature. *Adán Buenosayres* (1948) is Marechal's great *mise en scène* as an author. According to the concept of literary posture (Meizoz), literary texts are used in the same way as interviews, iconography, photographs, reflections on his own work, etc. to show a certain image of the author. This image or *ethos* was elaborated by Marechal himself in combination with his readers and critics. Thus, it is concluded that, since *Adán Buenosayres*, the image of a genius, a misunderstood writer, isolated, progressively

detached from the Hispanic tradition and interested, above all, in the construction of a masterpiece of Argentine literature, was elaborated.

Keywords: Leopoldo Marechal – Literary Position – *Adán Buenosayres* – Argentinean Narrative

“La historia de mi vida es una sucesión de finales y recomienzos, ascensiones y derrumbes que se alternan con exactitud rigurosa” (Marechal, 2013: 493). Tomemos estas líneas del *Cuaderno de Tapas Azules* para hacernos una pregunta menos incauta de lo que pareciera: ¿quién se responsabiliza de estas bellas palabras? La respuesta inmediata y más sencilla surgiría del texto mismo: el responsable es Adán, escritor del *Cuaderno*, protagonista de la novela y álter ego de su autor, Leopoldo Marechal. Sin embargo, es obvio que, según la estructura de la obra, hay otro sujeto, un tal L.M., que funge de editor del *Cuaderno*. Naturalmente esta otra criatura de ficción, que ha “revisado” en apariencia el texto para su edición, cumple como intermediario. Hasta podríamos sospechar que su labor transcriptor ha sido más que decisiva en el texto que leemos. De hecho, L.M. remite con sus siglas nuevamente a Leopoldo Marechal.

Sirvan estas consideraciones como introducción para reflexionar sobre la función del autor en *Adán Buenosayres*, que es mucho más compleja que lo que acabo de esbozar¹. Porque, a fin de cuentas, ¿qué queremos decir cuando nos referimos a esa instancia – Leopoldo Marechal– en la que desembocan nuestros razonamientos sobre las relaciones biográficas de Adán o L.M.? Ciertamente uno y otro son representaciones más o menos ficcionalizadas del autor que se esconde detrás del texto, pero, siguiendo a Maingeneau (2004: 107), este se puede descomponer en tres instancias ligadas entre sí: en primer lugar tendríamos al autor como sujeto biográfico y civil: Leopoldo Marechal, varón nacido en Buenos Aires en 1900 y fallecido en la misma ciudad en 1970; después vendría el escritor del mismo nombre, actor del campo literario argentino y responsable de la escritura y publicación de *Adán Buenosayres*, entre muchos títulos; por último, se encontraría el o los escritores, instancia enunciativa del texto: a saber, L.M. y Adán,

¹ En el plano textual “Adán” y L.M. son dos disfraces reconocibles. Pero hay otros dentro de la trama narrativa: por ejemplo, los Potenciales del Infierno cacodélfico. De esta forma el autor Marechal aparece y reaparece una y otra vez, en una exasperada sucesión de yoes que, como todo lector marechaliano sabe muy bien, no es exclusiva de *Adán Buenosayres*, sino que se prolonga en sus dos siguientes novelas.

en el caso de *Adán Buenosayres*. Las relaciones entre los tres niveles componen un sofisticado escenario sobre el que trataré de arrojar alguna luz en estas páginas.

En este sentido, mi punto de partida nace de un diálogo con el trabajo “Retrato del escritor como un martinfierrista muerto”. En su artículo seminal, María Teresa Gramuglio incidía en el juego de máscaras autoriales con los que se organizaba la novela para después entrar a considerar cómo se iba a construyendo una determinada figura de autor: a saber: el escritor católico que supera a través de una serie de pruebas y vivencias (iniciación poética, viajes a Europa, linaje criollo), una etapa juvenil signada por la pérdida de la aureola estetizante de la vanguardia. De esta manera, en el final de la obra,

la formación del poeta queda concluida y, con ella, la construcción del escritor ha completado un ciclo: el martinfierrista metamorfoseado entrará en la última etapa de su viaje espiritual, el que culmina con el entierro del poeta Adán Buenosayres. Ahora empieza L.M., que en las futuras novelas será Leopoldo Marechal, su propio personaje, el escritor cristiano, el autor de *Adán Buenosayres*, un héroe de la ficción que sobrevive a los otros héroes (Gramuglio, 1997: 806).

En *Adán Buenosayres* el autor se convierte ante el lector en personaje, un recurso característico que se va desarrollando en las siguientes novelas. Esta construcción se realiza desde un punto temporal muy alejado desde el que cuenta el autor “real”. Si este vive en los años cuarenta del pasado siglo, las aventuras de Adán se ubican en el periodo martinfierrista y recogen otras vivencias del Marechal biográfico, como las vacaciones en Maipú o los viajes a Europa. Por eso, volviendo a la frase citada del *Cuaderno de Tapas Azules* sobre los finales y recomienzos del protagonista, creo, con Gramuglio, que se debe matizar una conexión demasiado estrecha de Marechal con el poeta ficticio Adán Buenosayres. No se trata solo de sustentar el poder selectivo que la memoria ejerce sobre nuestros recuerdos, olvidando y transformando sin cesar las propias experiencias. Sin llegar al argumento de la *damnatio memoriae* que contiene todo texto autobiográfico, es posible dudar de los paralelos demasiado estrechos entre el autor “real” y su criatura a partir de un análisis interno de la obra. De hecho, el lector puede establecer que este personaje se ha confeccionado con los materiales de un Marechal juvenil, un individuo que apenas llega a la treintena y que solo alberga en sus peripecias una gran “muerte” y resurrección, que es la que narra la novela desde la perspectiva de otro Marechal, mucho más maduro. No es igual la perspectiva de un joven de 25 años, aunque sea una criatura ficticia, que la de un hombre de 48. Este último punto es esencial, tal y como postula Gramuglio: el autor que se asoma en las páginas de *Adán Buenosayres* no es solo un individuo que ficcionaliza una etapa anterior de su vida, sino que incorpora un bagaje ideológico posterior que determina esencialmente la comprensión de la novela.

Dicho esto, mi propuesta de lectura se basará teóricamente en los estudios que han ido insistiendo en la impronta de la construcción del autor desde la perspectiva del

análisis del discurso. Por tanto, no merodearé solo en torno a las instancias discursivas que nacen del texto mismo y configuran una imagen contradictoria y tensionada del autor-Marechal², sino que me interesarán también aquellas otras “conductas de vida en el campo literario” (Meizoz, 2014: 85) que ayudaron a determinar la idea que el autor quiso transmitir de sí mismo: entrevistas, fotografías, reflexiones en torno a su propia obra, etc. La interacción entre las “conductas de vida” y los indicios textuales manejados por el propio autor dan lugar a una determinada “postura literaria” en terminología de Meizoz (2007). Esta postura constituye su identidad literaria, aquello que lo singulariza frente al resto de autores. Como se puede comprender, se trata de un concepto aplicable a la totalidad de los integrantes de un campo literario: “Tout auteur manifeste une posture, consciente ou non” (Meizoz, 2007: 20). Esta postura no solo es invención del autor, sino que se va construyendo en colaboración con otros interlocutores (lectores, periodistas, estudiosos, etc.) o incluso con la misma tradición textual.

Partiré, en definitiva, de las nociones de imagen de autor y postura literaria para mostrar que Marechal no pretende, como propone Gramuglio, trascender la estética martinfierrista y asumir, purificado de sus orgullos, la de “escritor sin aureola” que transcribe el relato de su yo anterior desde la superioridad de su fe (Gramuglio, 1987: 787). No estoy tan seguro de que fuera la intención de Marechal dar un carpetazo total a un conjunto de experiencias propias de la bohemia porteña. Para revelar mis dudas, no me basaré exclusivamente en el mismo texto narrativo, sino que tendré en cuenta otros discursos que definen el *ethos* marechaliano: testimonios, entrevistas, material gráfico, artículos del propio autor sobre su novela, etc. Es decir, me centraré en esclarecer la postura literaria de autor con la que Marechal afronta su obra maestra. A partir de aquí quisiera mostrar cómo Marechal, a partir de *Adán Buenosayres*, no reacciona contra su etapa martinfierrista o, al menos, no lo hace de forma tan literal como creyeron sus primeros críticos y no pocos estudiosos. Más allá de lo que proclaman en el texto *Adán* o *L.M.* acerca del desengaño del mundo y de la finitud de las ambiciones literarias, veremos que la imagen del autor sigue manteniendo su aura de artista total. El poeta católico, muerto y resucitado por la fe tal y como afirma Adán en el texto, en realidad no anula al autor Marechal, interesado en mostrar a su lector una obra concebida para ser un clásico de la literatura nacional. Ciertamente el ajuste de cuentas con su juventud

² Es, por ejemplo, la perspectiva de Claudia Hammerschmidt (2017), para quien la polifonía textual de la novela manifiesta la dificultad de que las voces autoriales de Adán y L.M. se impongan una a la otra. Aunque comparto esta lectura, mi análisis se fija también en las conductas extratextuales del autor, es decir, en las posturas literarias asumidas por él.

puede servir de forma convincente como hilo conductor para el argumento de la obra, pero en mi opinión no acaba de explicar un gigantesco programa estético en relación con la propia trayectoria personal y literaria de Marechal. Es obvio que la novela desarrolla una galería de su generación y de sus debates. En bastantes ocasiones los estudiosos hemos disfrutado desvelando los numerosos guiños y alusiones que esconden las páginas de la novela. Desenterrar claves, algunas muy chistosas, puede resultar un ejercicio atractivo, pero no es este el punto por donde quisiera comenzar, sino más bien por otra pregunta menos evidente, a saber, cuál fue la imagen que transmitió Marechal como autor a la hora de publicar una obra que no tenía precedentes en la literatura argentina.

La opinión de los otros: el escritor “genial”

Ruth Amossy (2014: 67-71) subraya la importancia de distinguir la doble naturaleza de la imagen del autor. De un lado, tenemos las imágenes que todo autor produce en un tercero a través de fuentes externas, desde la publicidad editorial a las reseñas críticas pasando por todo tipo de discursos en los que se represente desde fuera a la persona. Por otro lado, es fundamental considerar la imagen que cada quien construye de sí mismo mediante sus propios metadiscursos. Puede tratarse de textos en los que influya en la información sobre sí mismo y su producción, o de otro tipo de formatos en los que se disponga de un poder relativo sobre la imagen (las entrevistas, por ejemplo, se sitúan en un plano de interacción con el entrevistador).

Así pues, estas imágenes de sí mismo pueden reconocerse tanto en los enunciados del propio interesado como en la imagen que este determina en los demás. Al momento de su aparición, *Adán Buenosayres* generó una fuerte conmoción en lo que podríamos denominar la élite letrada local. Los pormenores son bien conocidos, por lo que no vale la pena insistir en ellos. En cambio, no se ha evaluado tan a menudo la imagen del autor que recibieron los sectores molestos por la novela, más allá de comentar los prejuicios ideológicos (el peronismo de Marechal) como explicación de todo. Ese peronismo, sin duda, estaba en el fondo de la repulsa, pero, paradójicamente, no formaba parte del argumentario con que los escasos comentaristas fulminaron la novela.

Una relectura de las reseñas negativas de la obra, saltando por encima de sus obvios desaciertos, puede ser útil para considerar cuál fue la primera imagen de autor que se desprendió de la publicación de *Adán Buenosayres*. Una imagen, paradójicamente, promovida por el propio Marechal, aunque no midiera sus consecuencias. En este sentido es ejemplar la reseña de Eduardo González Lanuza, antiguo camarada martinfierrista, aparecida en *Sur*, revista abanderada del centro del campo literario argentino de la época. El crítico comenzaba su furibunda reseña con una anécdota personal:

Hace ya años –muchos más de los que yo quisiera– me encontré cierta tarde con el poeta Leopoldo Marechal, autor de versos admirables, en la redacción del periódico donde él

trabajaba y, en conversación casi de rutina entre compañeros de oficio, le pregunté cuál era la labor literaria que tenía entre manos. Sacándose la pipa de la boca y con el tono más natural del mundo, me respondió sin vacilar.

-Estoy escribiendo una novela genial.

Ni el menor destello de ironía atemperó tan categórica declaración, pero la imperturbable tranquilidad con que fue hecha me alejó de ella, a la vez, toda intención de balandronada (González Lanuza, 1997: 876).

Aunque la historia proceda de un enemigo, aporta varias señales interesantes que admitiría el propio Marechal. La evocación de la redacción periodística (*El Mundo*, periódico para el que trabajó) o la referencia de la pipa, icono autorial del que hablaremos más adelante, le aportan cierto rigor testimonial. No menos interesante es la lejanía del recuerdo de González Lanuza, que nos remite a la extensa duración temporal de la gestación de la novela. Este amplio periodo cronológico sugiere la ambición del proyecto y la seriedad con que el propio crítico se refiere a él. “La genialidad no era para Marechal, pues, el fruto de una fatalidad atribuida a la Gracia o a las glándulas de secreción interna [...] sino algo accesible a la voluntad”, asevera González Lanuza (1997: 876). En otras palabras, continúa González Lanuza, la genialidad se produciría como el resultado de una voluntaria puesta en escena en un trabajo que se llevaría preparando bastantes años. El autor se presentaría como un individuo que se habría dado a sí mismo la misión de producir una obra maestra ante sus colegas.

La crítica de Lanuza se centraba en el atrevimiento de un autor por abordar un proyecto que estaría muy encima de sus posibilidades. ¿Cómo era posible que se atreviera a intentar una novela genial?: Esta es la primera flecha envenenada que le lanzó su antiguo camarada. La reseña del escritor argentino de origen español ha sido justamente menospreciada por prejuiciosa. No obstante, hay que reconocerle a González Lanuza una cierta habilidad retórica al iniciar su artículo con un *exemplum* contado con una apariencia neutral o incluso favorable (“autor de versos admirables”, dice de Marechal) para después ir escorando hacia el fuego a discreción. Ese elogio del poeta “admirable” que sería Marechal le sirve, en realidad, como señuelo. El enemigo se vale de la imagen consolidada de poeta consagrado, el *ethos* prediscursivo del autor, como argumento para disparar inmediatamente después. Marechal se presentaba como novelista a los cuarenta y ocho años, después de una prestigiosa trayectoria como poeta, laureada en varias ocasiones. En 1948, con el país polarizado en torno al peronismo, el centro del campo literario del que sería momentáneo portavoz González Lanuza, lo podía aceptar como poeta, pero nada más. Los mecanismos de consagración a veces operan con compartimentos estancos en cuanto a los géneros literarios. Aquel poeta, hasta entonces más o menos tolerado pese a su peronismo y su catolicismo, irrumpía con una novela bajo el brazo cuya desmesura se erigía en el primer objetivo que denostar.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

Para colmo, a la postre el nuevo *ethos* de Marechal sirvió para desalojarlo del pedestal poético. Habla por sí mismo el caso de la *Antología poética argentina*, preparada por Borges, Bioy Casares y Silvia Ocampo en 1941. Allí sí figura Marechal el “autor de versos admirables”. Sin embargo, cuando en 1956 se piensa en una segunda edición, su nombre es borrado del canon por los antologadores, pese a una primera resistencia de Borges, como anota Bioy en su *Diario* (Bioy Casares, 2021: 95). Bioy asegura que a él nunca le gustó Marechal como poeta, lo que hace pensar que fue Borges quien había impuesto su criterio en la primera edición. Por lo visto, habían cambiado sus juicios después del advenimiento del peronismo, la publicación de *Adán Buenosayres* y la desperonización oficial...

El genio incomprendido

Esta imagen de obra genial la fomenta el propio Marechal y se amplía con distintos ecos y voces hasta tener fortuna entre los lectores-prescriptores más influyentes³. La misma publicidad contemporánea del libro debió de trabajar sobre la idea, según se deduce del testimonio de Lanuza:

Lo más curioso es que la certidumbre de haber alcanzado las eminencias de la genialidad se ha extendido a los propios editores del libro, que suelen ser algo más escépticos, y ello les ha hecho publicar anuncios de *Adán Buenosayres* que comparan a su autor con Joyce, Gracián y Dante (González Lanuza, 1997: 876).

No nos consta la existencia de tal *marketing*, pero tampoco hay por qué dudar de esta aseveración. Interesa sobre todo por lo que supone de intervención del mismo Marechal en el mensaje promocional. Se querría llamar la atención del lector ilustrado con esa triple enumeración de filiaciones canónicas, acaso consensuadas, entre el editor y su autor. La voluntad de integrar la obra en un canon excelso formaba parte de la estrategia de posicionamiento del libro desde el inicio, como se deduce también del texto de la contraportada de la primera edición: “una impecable prosa traza escenas de ambientes y soliloquios introspectivos [...] que independientemente constituyen piezas *admirables* destinadas a enriquecer las más exigentes antologías” (Marechal, 1948: s.p. El énfasis es mío).

³ El caso más claro es el de Ricardo Piglia (1997: XVI), quien consideraba a *Adán Buenosayres* una novela que debería clasificarse en la serie de obras conscientemente “geniales”, junto a *Bajo el volcán*, *Ulises*, etc. Marechal encarna un *ethos* especialmente grato para Piglia: es, para él, un autor fuera de la lógica del mercado que aspira a la genialidad y destaca por la fuerte autoconciencia de lo que está realizando.

Ingresar en antologías es un procedimiento habitual para la canonización de cualquier autor. Si la promoción inicial de *Adán Buenosayres* porfiaba en la antologización de su prosa, ello coincidía en parte con la convicción del autor de haber explorado unas metas hasta entonces no alcanzadas en el contexto argentino. La audacia de Marechal la corroboraba él mismo años después en unas declaraciones al ensayista mexicano Emmanuel Carballo:

Cuando era pequeño, leyendo a los autores argentinos y a los autores universales, llegué a decirme: con mi cultura voy a crearle a la gente de mi país un complejo de inferioridad. Yo soy argentino, pero también soy un hombre de Inglaterra, Francia, Italia, ha podido escribir grandes obras, por qué yo no puedo hacerlo. *Y así empezó a trabajar en mí el deseo de hacer una gran obra* [el énfasis es mío]. Esta anécdota es rigurosamente verdadera. Puede que *Adán Buenosayres* provenga de ser igual como argentino a los demás hombres del mundo (Carballo, 1969: V).

Estas palabras delatan un “mito de origen”, como diría Piglia, un relato personal donde el escritor halla el origen de su vocación literaria. En el caso de Marechal, esto se logra desde la precariedad (Corral, 2017: 51) en medio de un entorno ajeno al saber letrado, de forma autodidacta, lo que engrandecería su intuición infantil de hacer *una gran obra* que situase el canon argentino en un contexto mundial. Marechal evoca su proyecto alargando su génesis hasta los recuerdos infantiles, es decir, bastante más atrás que lo que él mismo había indicado en otras entrevistas y escritos propios. Según las declaraciones que hace Marechal a Emmanuel Carballo, había empezado a madurarlo a lo largo de mucho tiempo, mucho más del que se suele suponer. No se trató solo de un proyecto interrumpido durante la alegre juventud martinfierrista, una obra que se empezase a escribir en París y se retomase más adelante. De acuerdo con la reconstrucción que hace Marechal de sus propias vivencias, puede deberse a un impulso anterior, a un periodo en el que este apenas acaba de descubrir que su vocación es la poesía. Y esa vocación no emerge de forma espontánea, al contacto primordial de los campos vírgenes de Maipú. No está su origen en la naturaleza abandonada en su metafísica infinitud, por más que ciertas páginas de la novela mitifiquen algunas experiencias australes. Tanto en *Adán Buenosayres* como en testimonios autobiográficos posteriores, Marechal se preocupa de revelar cómo su vocación poética tuvo sus orígenes en su misma infancia urbana, un periodo marcado por la fascinación por la lectura y el refrendo de las instituciones del saber. Según se cuenta de forma literal dos veces en la novela y de modo elusivo en ciertos poemas de su juventud (“Balada para los niños que serán poetas”), es la profecía de un profesor de su escuela lo que determina su futuro. Al igual que la ambición infantil de niño lector, esta última anécdota, según Marechal, sería rigurosamente cierta (Andrés, 1968, 10). Fue la institución educativa del país, de enorme peso en el imaginario infantil y adulto de Marechal, la que validase su vocación.

En todo caso, como ya sabemos, el autor insistió una y otra vez, ya desde el mismo “Prólogo indispensable”, en que su libro se había engendrado a través de muchos años

de trabajo. Este vasto y madurado proceso, que él mismo se encargó de publicitar en el “Prólogo indispensable” y en entrevistas posteriores, propone una excepcionalidad que aleja al autor de la mayoría de los escritores del campo literario contemporáneo, incluso de aquellos con los que, desde el punto de vista ideológico, alguno podría confundirlo por un instante. Pero, en realidad, ¿qué tienen que ver las imágenes de los escritores católicos de su tiempo, o del siglo anterior, con el Marechal de *Adán Buenosayres* por más que González Lanuza lo compare maliciosamente con el Padre Coloma? En los años cuarenta había en Argentina un espacio lector para las novelas católicas de tesis al modo de Hugo Wast o, incluso de Manuel Gálvez. Jamás el *Adán Buenosayres* aspiró a conquistar ese espacio. Gramuglio anota cómo las leyes del mercado le importaron bien poco a Marechal frente a un Gálvez inquieto por contar la realidad argentina desde una óptica naturalista a volumen por año (Gramuglio, 1997: 788-789). Frente al valor economicista de la permanente publicación y la obsesión por el número de ediciones y reseñas alcanzadas de Gálvez, Marechal se resignó a no liquidar la primera edición hasta quince años después. Él mismo confesaba sin pudor cuántos ejemplares se habían quedado sin vender en los sótanos de la editorial Sudamericana (Andrés, 1968: 56). ¿Qué se deduciría de esta postura? Que el escritor aislado y genial, la imagen que Marechal construye de sí mismo, no se preocupa por la aceptación del público burgués, sino que ha de ser leal a su obra y a sí mismo. Las tentaciones económicas rebajan o desnaturalizan su vocación creativa, por lo que debe renunciar a ejercer oficios que desnaturalicen su escritura, como el periodismo, ya que este incluye de una u otra forma intereses y aficiones espurias. Al final de su vida, Marechal señalaba, en relación con la profesión periodística y con el relato de masas en general, que

si hay alguien que necesita una libertad absoluta para la práctica de su oficio o de su arte, ese es el creador literario. Y por una razón muy sencilla: el abuso de la libertad en el caso del creador literario siempre recae sobre sí mismo y sobre su obra. No pasa lo mismo en el ejercicio de la libertad absoluta y sus abusos en otras actividades humanas, que pueden recaer en perjuicio de terceros. De modo que, si el creador literario abusa de su libertad, en su propio pecado recibe el castigo (Marechal, 1969-70: 62).

Esta postura de cuño libertario y romántico, de celosa afirmación del criterio estético individual al margen de tendencias comerciales, es fundamental para entender el *ethos* que inspira *Adán Buenosayres*. No solo hablamos de un escritor que se demora en una labor de años y se encarga de hacerlo saber a quienes le prestan atención. En realidad, si reparamos en la trayectoria personal de Marechal antes de la publicación de su gran novela, quizá caeremos en la cuenta de que es la larga historia de una progresiva despreocupación por “estar” en el centro del campo literario. En sus primeras batallas manifiesta una gran actividad en torno a los núcleos literarios de Buenos Aires. Colabora en varias revistas y, sobre todo, se alinea junto a los jóvenes martinfierristas, participa en antologías, asiste a banquetes, recibe homenajes, aplaude a sus amigos y es aplaudido por ellos. Es uno de los más activos redactores de *Martín Fierro* y viaja a Europa con encargos de la revista, como contactar con los escritores consagrados de España y Francia. No obstante, ya en el segundo viaje se aproxima a los artistas

plásticos argentinos y no frecuenta tanto a los literatos: una señal que lo aleja momentáneamente de sus pares consagrados. En realidad, en artículos de la época él ya está marcando ligeramente sus caminos y distancias con respecto a Borges y Gironde desde los años de Martín Fierro (Corral, 2015: 100-101). Además, no sobresale por su fortuna o por su determinación a la hora de liderar proyectos que lo conviertan en cabeza de su generación. Sueña con iniciar varias revistas, pero la única que dirige, *Libra*, junto a Borges y Bernárdez, muere después de publicarse su primer número, como ha estudiado Rose Corral (2003). En los años treinta trabaja en la redacción de *El Mundo*, experiencia de la que renegará en el Infierno de Cacodelfia, y asiste a los Cursos de Cultura Católica. Esta inserción en otro núcleo letrado, opuesto a los cenáculos liberales de *Sur*, no le cierra al principio las puertas a la revista de Victoria Ocampo, donde publica varios artículos. También forma parte de la SADE como vicepresidente. Sin embargo, su visibilidad empieza a quebrarse a finales de la década, y no solo por la persecución de los otros. Por motivos no suficientemente aclarados, renuncia a su puesto en la Sociedad Argentina de Escritores. En carta al presidente, Enrique Banchs, explica unas razones que apelan a los altos principios éticos y estéticos que, según él, deberían regir en toda asociación literaria:

La causa inmediata de mi renuncia es el apoyo que la CD [Comisión directiva] de la SADE viene prestando al juego de ciertas instituciones que, sin tener en cuenta los puros intereses del arte ni el prestigio de la Nación, hacen del arte una fea cuestión de negocio (en Marechal, María de los Ángeles [Barreiro], 2017: 33).

Con la SADE las relaciones no debieron ser desde entonces tan armónicas y, de hecho, consta que se formaron conspiraciones contra él y otros escritores conservadores en los años siguientes. Entre los socios de la SADE que buscaron expulsar a Marechal estaba, por cierto, González Lanuza (Navascués, 2017: 69). En medio del clima de progresiva polarización de la vida argentina, los recorridos de Marechal y Borges, el autor mejor centrado en el campo literario, se bifurcaron decisivamente. El primero participó en revistas del nacionalismo católico de tono hispanizante, como *Sol y Luna* y se relacionó con autores tan poco valorados por la élite letrada como Hugo Wast. En los años inmediatamente anteriores a *Adán Buenosayres*, Marechal formó parte del fallido experimento de la ADEA, sindicato de escritores formado desde el gobierno (Fiorucci, 2011: 135). Además, como señala Mariela Blanco (2019: 123-124), nunca fue un intelectual orgánico del peronismo a pesar de sus declaradas adhesiones. Para entonces ya había perdido la mayoría de las conexiones con sus antiguos camaradas de las dos décadas anteriores y sus contactos principales en el ámbito cultural derivaban de su familiaridad con estudiosos del folclore o intelectuales afines al peronismo. Todo este recorrido, sucintamente recordado, puede explicar, a mi modo de ver, cómo se fue elaborando el *ethos* de Marechal como escritor en soledad que desembocará en la incompreensión generada tras *Adán Buenosayres*.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

Con estos precedentes, como se suele decir, ni los antiperonistas estaban dispuestos a aceptar su novela, ni muchos de sus pares peronistas o católicos, sumidos en programas más sencillos y doctrinarios, compartían los imaginativos presupuestos estéticos de la novela. La incompreensión mayoritaria nutrió, pues, su autocompreensión romántica de autor incomprendido, aislado y marginado del centro literario. Siete años después, el vuelco político de 1955 dio forma definitiva a lo que venimos diciendo con una fórmula acuñada por el propio Marechal: el poeta depuesto.

La mirada de Sábato: en busca del autor clásico de las letras argentinas

Así pues, el periodo posterior a la aparición de la novela se define convencionalmente por un aislamiento que el escritor va a reconocer después de 1955 y que dura hasta diez años después, cuando su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* obtenga el premio Forti Glori y su autor vuelva a la escena pública. Siempre de acuerdo con las versiones más divulgadas, comenzando por las que dio el propio interesado, Marechal fue hasta entonces objeto de un silenciamiento unánime por razones de persecución política que se acumulaban a la injusticia cometida contra Adán *Buenosayres*.

No obstante, sin menoscabo de la proscripción real que sufrió el escritor por razones políticas, la consolidación de la imagen de autor aislado fue también conscientemente buscada y trabajada por Marechal⁴. Uno de los escritores jóvenes que lo empezó a tratar, Abelardo Castillo, recordaba lo siguiente:

Nadie hablaba de Marechal, nadie entrevistaba a Marechal, porque lo que él llamó su exilio interno era realmente promovido por él mismo. No le gustaba demasiado, tampoco, relacionarse con la gente (en Hammerschmidt, 2018: 172).

De acuerdo con distintos testimonios recabados por María de los Ángeles (Marechal [Barreiro], 2017: 40-47), no pocos familiares y amigos escritores y artistas intentaron sin éxito acercarse al hogar del escritor. Todavía recibió algunas distinciones, aunque no en el mismo nivel que antes de 1955, año en que decidió jubilarse.

Este periodo, en el que el ostracismo oficial se combina con un voluntario “robinsonismo”, por utilizar una palabra del propio afectado, vino marcado por una autorrepresentación como “poeta depuesto”, incomprendido y marginado, un aspecto

⁴ No hay que descartar que en su puesta en escena influyeran otros casos de figuración autorial que él pudo conocer de cerca, como el aislamiento de Macedonio Fernández. En el plano ficcional las isotopías del aislamiento relacionan a Marechal con Macedonio (Cheadle, 2009: 203-224).

que, por cierto, ya se preludiaba en el mismo *Adán*, cuando su protagonista veía su *Cuaderno de Tapas Azules* menospreciado por Solveig o cuando sus teorías sobre la creación poética no eran compartidas por sus compañeros de vida bohemia. Y así, la posición al margen del protagonista se incrementa en distintas hipóstasis del yo delimitadas por una insularidad de tintes proféticos y apocalípticos, desde el *Heptameron* y *El banquete de Severo Arcángelo* hasta el boceto póstumo e inacabado de *El empresario del caos* (Montes, 2020: 52-59).

Marechal reconstruyó esta etapa de su vida destacando solo el respeto de unos cuantos “fieles de la amistad”: Rafael Squirru, José María Castiñeira de Dios, Fernando Demaría, Carlos A. Velazco o Carlos Merlino. Huelga decir que ninguno de ellos competía, ni por generación ni por posicionamiento literario, con las aspiraciones de Marechal. Este los presentaba como unos pocos amigos y discípulos con los que dialogaba en textos de aquellos años como el *Heptamerón* o el *Cuaderno de navegación*. Pero no fueron los únicos que se interesaron por su obra, o con los que mantuvo contacto antes de la recuperación de 1965 obrada por *El banquete de Severo Arcángelo*.

Uno de los escritores que visitaron a Marechal fue Ernesto Sábato, francotirador por decisión propia y ajena cuyas estrategias de posicionamiento coinciden en algunos puntos con las de Marechal: apuesta por una literatura “metafísica”; aislamiento del mundo literario; rechazo a Borges; desprecio de la literatura mercantilizada; mitologización de la propia escritura que redundaba en escasa producción narrativa, etc. Aunque las diferencias entre uno y otro también resulten obvias, lo cierto es que ambos se prodigaron mutua admiración, como se demuestra en una carta de Sábato a Marechal con fecha de 26 de diciembre de un año previsiblemente anterior al éxito de *El banquete de Severo Arcángelo*⁵. En esta carta, escrita después de una visita de Sábato al departamento de Marechal, el autor de *Sobre héroes y tumbas* subraya la genialidad de *Adán Buenosayres*, a la vez que renuncia a creer en que la novela sea una simple rememoración del martinfierrismo, ya que esta lectura le parece una disminución localista de su auténtico universalismo:

⁵ Es posible que sea 1961, con *Sobre héroes y tumbas* recién publicada o a punto de salir de la imprenta. Conjeturo que sea esa la fecha, ya que, en otro momento de la carta, el remitente escribe: “Es para mí el más grande motivo de contento que mi novela pueda ser considerada a la par de la suya”. Hasta entonces Sábato solo había publicado *El túnel* el mismo año que *Adán Buenosayres*. Pero ambas obras son muy distintas entre sí. En cambio, la segunda novela de Sábato, por su ambición totalizante, se amolda mejor al título de par de la primera novela de Marechal.

...cuando leí su magna novela me pareció que *capítulos geniales (esa es la palabra exacta)* [el énfasis es mío] y admirables páginas de poesía o de sátira sufrían de pronto por cierto hábito martinfierrista. Y yo me angustiaba tanto más cuanto más admirable me parecía la obra, por la misma razón que nos appena advertir (o creemos advertir) un rasgo deplorable en un ser que amamos y admiramos [...] Al verlo y oírlo los otros días en su casa, mi admiración hacia usted se acrecentó y pensé, seguramente con razón, que aquella prevención antimartinfierrista había sido exagerada. Y que debía leer de nuevo su novela para tener por fin una perspectiva adecuada. Es lo que me propongo hacer.

No obstante, y cualesquiera hayan sido mis reservas, *consideraba ya a su novela como un clásico, para emplear sus palabras, de nuestra literatura* [el énfasis es mío]. Como un hito que nadie podía ya desconocer, y con respecto al cual era necesario medir las distancias y considerar la situación⁶

El testimonio de Sábato sugiere varias cosas: en primer lugar, la fecha de su escritura, que es anterior a 1965, fecha de la “rehabilitación” pública de Marechal con *El banquete de Severo Arcángelo*, puesto que Sábato se refiere a *Adán* como “la” única novela de Marechal. Por tanto, se sitúa en el periodo del poeta depuesto. Un poeta que, a pesar del silenciamiento oficial, podía ser selectivo en sus contactos, admitir a algunos y desechar a otros⁷. Sábato estaba entre los *happy few*.

Por eso mismo Sábato hace suyas las palabras con que Marechal define su propia novela: “clásico”. Considera a su novela “como un clásico de nuestra literatura, para emplear sus palabras”. Así pues, Sábato adopta la imagen que Marechal le transmitió a él en su entrevista en el departamento de la calle Rivadavia⁸. Su juicio canonizador coincide con las anécdotas que el propio Marechal divulgaba acerca de su infancia y su anhelo de escribir un clásico nacional. Si elaborar una gran obra y llegar a ser un gran poeta eran aspiraciones que sintió de niño, tras encuentros con colegas como Sábato, recibía la confirmación de sus deseos. Y así, fue apuntalando una imagen de autor

⁶ Agradezco a la hija del escritor, María de los Ángeles, haberme permitido consultar y citar la carta de su Archivo personal. La carta fue publicada en *Clarín* el 26 de agosto de 1982.

⁷ Por ejemplo, cuando en 1962 el poeta español Gerardo Diego viaja a Buenos Aires y manifiesta deseos de visitarlo, Marechal se disculpa aludiendo a su situación de proscrito (Marechal [Barreiro], 2017: 45).

⁸ Algo más tarde, probablemente, dedicó palabras de elogio a Marechal en televisión (Andrés, 1968: 56). Al igual que otros iniciados que visitaban al hogar de Marechal, pero con una mayor repercusión pública, el testimonio de Sábato contribuyó a ir preparando la salida de la caverna y, visto a la distancia, a matizar la unánime proscripción que Marechal habría padecido durante su autoexilio interior

“clásico” dentro de la literatura argentina. No fue otra la imagen de quienes lo trataron de cerca.

“Je suis la pipe d’un auteur !”

La iconografía puede jugar un importante papel en la futura canonización institucional de un autor. De hecho, todo retrato forma parte central de la configuración autorial. Gracias a la repetición de un conjunto de rasgos visuales, con los retratos se contribuye a retener una imagen distinguible de la personalidad del individuo de un modo alternativo al de los medios puramente textuales. Lo mismo que en las pinturas, el valor de las fotografías a la hora de perpetuar una representación del escritor resulta especialmente relevante, ya que conforma una figura inmutable del artista, muy susceptible de ser recordada en la historia literaria (Kottelat. 2005: 205-207).

Como sabe todo seguidor de la figura de Marechal, hay todo un corpus iconográfico en el que el autor posa ante la cámara con un rasgo perfectamente identificable: su pipa. Quien examine los abundantes retratos fotográficos y pictóricos de Marechal, advertirá un denominador común en este pequeño pero vistoso aditamento. Además, si se revisa una serie en orden cronológico, es notable cómo la pipa va pasando de ser una afición privada a una tarjeta pública de presentación del escritor⁹. En las primeras fotografías que tenemos de Marechal, aquellas en las que se muestra ante la cámara como un joven despreocupado, no siempre se lleva la pipa a la boca o la sostiene entre sus manos. Cuando publica su primer relato, “El hombre de los ojos grises”, en la revista *El Hogar*, su imagen es todavía bastante neutral: la de un atildado muchacho que mira de través a la cámara (Greco, 2017 130). Sin embargo, en sus caricaturas y fotografías dadas a la prensa durante el periodo martinfierrista, la pipa comienza a asomarse. Ella aparece cuando se afianzan los contactos. En consecuencia, en los retratos de juventud, Marechal solo aparece con pipa dentro de aquellos contextos en los que su vocación queda de manifiesto ante un público letrado. Es el caso de los retratos para antologías como la *Exposición de la actual poesía argentina*, o en noticias de eventos literarios (figs.1 y 2).

⁹ Desde de un punto de vista biográfico, la afición a fumar en pipa se remonta a la preadolescencia, a los trece (Fernández Moreno, 1998: 339) o catorce años (Andrés, 1968: 17), cuando Marechal asegura ya haber emborrinado sus primeros cuadernos y haber soñado con escribir una gran obra.



Figura 1

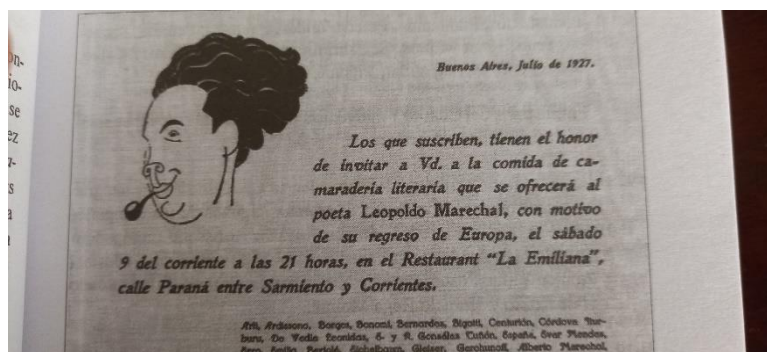


Figura 2

Más tarde, en la edad adulta, cuando a Marechal ya se le conoce públicamente como escritor y es objeto de reportajes, se acompaña siempre de la pipa. En una imagen de los años cuarenta se muestra en el acto de prepararla. El texto de pie de foto indica que el “fino autor” de importantes poemarios “ha sido sorprendido” en la intimidad del hogar, pero debemos suponer que la fotografía nació de una situación menos espontánea (fig.3)¹⁰. Marechal procuró difundir de sí mismo una imagen gráfica que se vinculase a las distintas facetas con las que quería ser leído: por su relación de escritor de Buenos Aires (fig. 4), por su asociación con la cultura letrada (fig. 5) o por su fe cristiana y su estudio de los libros sagrados (fig. 6). Cada una de estas imágenes elocuentes contiene una estudiada escenografía.

¹⁰ Agradezco a la hija del escritor haberme proporcionado la fotografía correspondiente.

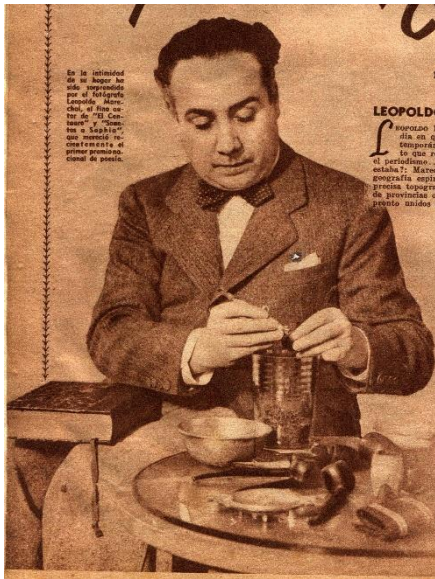


Figura 3

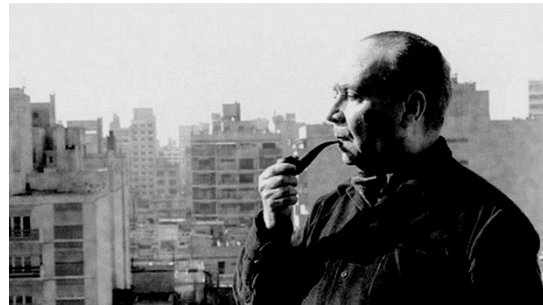


Figura 4



Figura 5

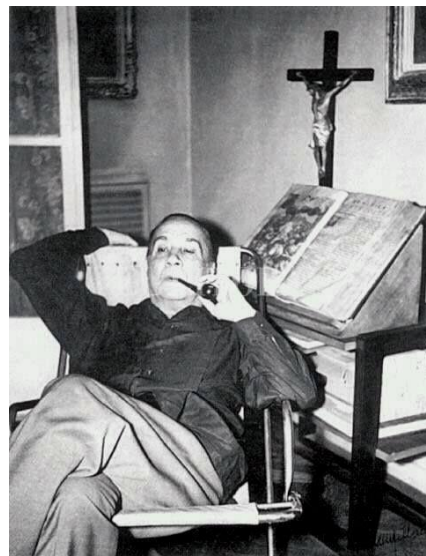


Figura 6

Ahora bien, si el icono fumador forma parte de una puesta en escena de Marechal, ¿qué significación tiene dentro de su obra literaria? La pipa se asocia tempranamente a la autorrepresentación del yo poético. En el primer poema de *Días como flechas* hace irrupción al final, cuando el poeta, después de evocar una serie de imágenes misteriosas, termina invocando a la amada de la siguiente manera:

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

Y danzas en el humo de mi pipa
donde las noches arden como tabacos negros (Marechal, 2014: 90).

Mucho más tarde, en el despertar metafísico del Libro I, Adán considera los objetos de la pieza que se abren a sus ojos. Entre ellos, “se encontraban media docena de pipas yacentes en su mesa de trabajo” (Marechal, 2103: 101). La ubicación no es casual. La pipa se asocia justamente a la escritura cotidiana, forma parte del escenario del personaje en tanto que autor literario. Por eso mismo condensa un significado íntimo que le permite diferenciarse del caos de la realidad previo a la vigilia metafísica. Enseguida Adán considera que cada una de las cosas que se ofrecen a su mirada tienen un ser distinguible, entre ellas su pipa:

“¡Soy la granada! ¡Soy la pipa! ¡Soy la rosa!”, parecieron gritarle con el orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡Salud, viejo Anaximandro!), en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado de la gozosa Unidad (Marechal, 2013: 101).

Este grito alegre de la pipa tiene resonancias ocultas que seguramente vale la pena aclarar. Escribe Baudelaire en *Les Fleurs du Mal*:

Je suis la pipe d'un auteur ;
On voit, à contempler ma mine
D'Abyssinienne ou de Cafrine,
Que mon maître est un grand fumeur.

Quand il est comblé de douleur,
Je fume comme la chaumine
Où se prépare la cuisine
Pour le retour du laboureur.

J'enlace et je berce son âme
Dans le réseau mobile et bleu
Qui monte de ma bouche en feu,

Et je roule un puissant dictame
Qui charme son cœur et guérit
De ses fatigues son esprit (Baudelaire, 2001 : 665)¹¹.

¹¹ En traducción de María Elena Blanco: “Yo soy la pipa de un autor. /Quien vea de mi cara las líneas/ de Cafrería o Abisinia/ sabe que él es un gran fumador.// Cuando lo atormenta el dolor,/ echo humo cual cocinilla/ donde se enciende la parrilla/ al regresar el labrador.// Abrazo su alma suavemente/ en la móvil red azulosa/ que sube de mi boca fogosa,/ y exhalo un remedio potente/ que arroba su pecho y mitiga/ de su espíritu la fatiga” (Baudelaire, 2021: 212).

El “yo soy la pipa” marechaliano encierra una interesante genealogía a partir del verso de *Las Flores del Mal*: “je suis la pipe d’un auteur”. Comentando el significado del objeto en este poema de Baudelaire, su editor, Mario Richter, recuerda que de él se sirven “les personnes qui mènent une vie sédentaire et intellectuelle [...]”. Elle est le témoin le plus proche, le plus immédiat, le plus intime, précisément, de la méditation de la réflexion, tout spécialement des êtres solitaires” (Richter, en Baudelaire, 2013 : 666). Al hacerle hablar a la pipa, esta se identifica con su fumador y de esta manera el poema nos anuncia que ella pertenece a “un autor” asimilado espontáneamente al poeta. La pipa es, además, un objeto de contemplación cotidiano que trasciende la rutina porque transporta la mente a Abisina o al país africano de los cafres. Todo este potencial imaginativo la convierte en consuelo y alivio de las penas y dolores que aquejan al artista moderno¹².

Volviendo a Marechal y al fragmento metafísico del *Adán Buenosayres*, no son pocos los rasgos de la pipa que se reformulan desde el vínculo intertextual con el poema de Baudelaire y el estereotipo con el que se le suele representar. El nombre de una de las pipas de Adán, Eleonore, recuerda el de un conocido cuento de Poe, autor predilecto de Baudelaire y también figura ineludible de la tradición maldita. Con todo, a Marechal no le seduce en especial el elemento transgresor expresado por el maestro francés¹³. Pero sí le debe de atraer, y mucho, la imagen del artista reflexivo que fuma en pipa para entretener sus ocios o concentrarse en meditaciones últimas. Como compañera de soledad, se erige en representante ideal de su representación autorial de escritor dedicado a la escritura y amante del silencio creador. El dolor de la vida baudeleriano que se disimula con el refugio de la pipa lo hereda Marechal cuando se deja retratar con ella entre las manos. La tranquilidad del hombre que fuma en pipa, a pesar de los sinsabores y del ostracismo sufridos, es la imagen que Marechal trata de mostrar a su lector. En definitiva, la pipa es objeto personal, símbolo del autor y signo de prestigio literario. Con ella Marechal se presenta en la sociedad literaria, aparece en las portadas

¹² Para un comentario más detallado del poema y sus implicaciones simbólicas, ver Baudelaire, 2001: 665-669.

¹³ El hachís o el opio podían fumarse en pipa. Sin este dato no se entienden ciertos versos del poema baudeleriano. En el ámbito hispánico Valle-Inclán escribe *La pipa de Kif* con esta significación, pero no parece que Marechal esté especialmente interesado en ella. Si es verdad, como dice Grotowska, que Marechal “sustenta un mito de poeta maldito tanto por sus circunstancias literarias como por su imaginación literaria” (2017: 220), esto debe matizarse en relación con el programado desarreglo de los sentidos que caracteriza a la tradición malditista en su sentido más estricto.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

de sus libros y hasta el final se deja fotografiar¹⁴. Es el detalle imprescindible para su puesta en escena como escritor sereno, solitario, reflexivo.

La versión de sí mismo: Claves de Adán Buenosayres

En 1966 apareció por primera vez el breve ensayo “Claves de *Adán Buenosayres*” dentro del *Cuaderno de navegación* marechaliano. Como se sabe, allí Marechal quiso poner en claro determinadas cuestiones de su novela que, a su juicio, habían quedado olvidadas o filtradas superficialmente por el tamiz de la crítica. El artículo se publicó dos veces más en vida del autor, lo que da una idea de la importancia que este le dio para una “correcta” recepción de su obra¹⁵. Además, con un afán didáctico muy característico, revisó ciertas ideas genéricas sobre la épica y la novela, nacidas, según él, de sus meditaciones acerca de la *Poética* de Aristóteles. Marechal sustenta que la novela nació como sucedáneo de la epopeya en su presentación formal, ya que la prosa habría desplazado al verso, de la misma forma que las sociedades modernas sustituyeron el mundo heroico de Homero¹⁶.

Sin embargo, tanto epopeya como novela revelarían un significado simbólico -una “realización espiritual” o “experiencia metafísica” en sus tramas. De ahí que dos estructuras narrativas universales como la guerra o el viaje se traducirían simbólicamente en vivencias interiores del protagonista, tal y como el autor trató de plasmar en las pruebas que tiene que afrontar Adán Buenosayres. Asimismo, en el planeamiento de la novela operaron varias influencias fundantes, afirma Marechal: principalmente, Dante, Homero, Cervantes, Rabelais; y en un peldaño más abajo, Ariosto o Virgilio.

Como ha estudiado Amossy, la imagen del propio autor no es indiferente a su faceta de escritor. Por el contrario, este desea, en cierta medida, controlarla y dirigirla (Amossy, 2014: 70). En el caso de Marechal, su relectura de sí mismo ha tenido una notable influencia en la crítica posterior, que se ha visto muchas veces encauzada a

¹⁴ Como reza el titular de una entrevista realizada a Marechal en el último tramo de su vida: “El coleccionista: las pipas, los libros y Buenos Aires” (Anónimo, 1968: 52).

¹⁵ Ese mismo año volvió a publicarse en un volumen colectivo en Mendoza, junto a los ensayos de Julio Cortázar, Adolfo Prieto y Graciela de Sola, y dos años después se incluyó en *Palabras con Leopoldo Marechal* (Andrés, 1968).

¹⁶ Para un minucioso análisis de las ideas marechalianas sobre la novela y la épica, ver Bravo Herrera, 2015: 70-112.

partir de la interpretación de los viajes centrípetos y centrífugos del protagonista o de acuerdo con las líneas intertextuales que él mismo indicó. No obstante, todo autor, según Amossy (2014: 70 y ss.), puede modificar su imagen en el sentido que le interese, o descalificar otras lecturas que no le convienen. Puede aspirar a ocupar determinada posición dentro del campo literario, por ejemplo, y entender que tal o cual interpretación le son útiles o no. De hecho, no pocas veces promueve una imagen diferente a la que difunden sus comentaristas y críticos. “Claves de *Adán Buenosayres*” no solo reorienta las lecturas, sino que viene a refutar otras que a Marechal no le interesaba rescatar en los años sesenta. Por eso, considera un ejercicio “tan ingenuo como inútil” (Marechal, 1997: 863) descifrar quién es la persona real que se escondería detrás de tal o cual personaje. Es evidente que la lectura en clave biográfica de la generación martinfierrista le había hecho mucho daño, tanto en la recepción inicial de la novela como en el plano personal. No por casualidad se eliminó la dedicatoria a los camaradas martinfierristas de la segunda edición de 1966.

Algo semejante se puede deducir de las influencias reconocidas, todas ellas procedentes del mundo clásico, lo que refrenda la comentada autorrepresentación como autor canónico de Marechal. No reconoce en la serie de maestros a ningún escritor del siglo XX. Esto se aplica no solo a los grandes poetas o novelistas de la tradición occidental, sino a los pensadores. La única mención de Aristóteles para explicar teóricamente la evolución de la épica a la novela (género que, dicho sea de paso, nunca conoció el Estagirita,) pasa por alto interpretaciones análogas más próximas en el tiempo, desde Menéndez y Pelayo a Lukács. Tampoco figuran las lecturas de Valli, intérprete de Dante, a quien leyó con provecho. Acaso la ausencia más clamorosa sea la de René Guénon, cuya lectura esotérica y espiritualista resultó de gran fecundidad para la ordenación de su universo imaginario.

La única mención a un escritor contemporáneo es la de James Joyce. Siempre desde su perspectiva espiritualista, Marechal se distancia completamente del irlandés, cuya novela habría vaciado de significado simbólico la tradición épica, justamente lo que él había rescatado para su *Adán Buenosayres*. Las afinidades formales que existieran con el *Ulysses* se limitan a ser coincidencias, dado el monumental catálogo de formas expresivas en el que no falta ni una técnica posible (Marechal, 1997: 869). Aunque Marechal es consecuente con observaciones suyas sobre la obra maestra de Joyce realizadas décadas antes (Marechal, 1998a: 299-302), esta aseveración tan tajante solo

puede comprenderse como una salida al paso de las acusaciones vertidas contra su novela como si fuera un mal plagio del *Ulysses*¹⁷.

“Claves de Adán Buenosayres” es el primer gran intento de Marechal por reconducir interpretaciones de la obra que él veía, con justicia, que iba a consagrarlo como escritor. Escrita en forma de diálogo con un joven y talentoso profesor universitario, Adolfo Prieto, el ..refleja el interés por “aclarar” y señalar caminos a su destinatario y al público letrado en general. La fecha de su aparición, 1966, redonda en respuesta curiosamente tardía a Prieto, ya que este había escrito un texto comprensivo sobre *Adán* en 1959. Sea como fuere, ya que no conocemos las circunstancias concretas de la comunicación entre los dos, el hecho es que el artículo de Marechal coincide con su “rehabilitación” pública tras *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y el rescate consiguiente de *Adán Buenosayres*, que conoce una segunda edición en el mismo año de las “Claves”. Todo esto hace pensar que Marechal en esa época está muy interesado en influir en determinados códigos de lectura. No es indiferente a lo que digan o escriban de él, por más que su pose de indiferencia sea para los estudiosos que, como Guillermo de Torre, tratan de cuestiones de historia literaria¹⁸. ¿Cómo explicar entonces las adhesiones y descortes de las que habla en “Claves de Adán Buenosayres” si no es como una estrategia de posicionamiento muy determinada? Mediante la adopción de modelos consagrados por la tradición occidental, lejanos en la coyuntura histórica y heterogéneos en sus filiaciones, Marechal elabora una imagen de autor “clásico” dentro del campo literario argentino, un *ethos* que había venido construyendo a lo largo de décadas anteriores y que se adhiere a otras figuraciones como el aislamiento o la meditación, rasgos propios del modelo de poeta que representaba Baudelaire.

El borramiento del autor hispánico

Un único autor clásico no es validado en las “Claves” como influencia del *Adán Buenosayres*: Baltasar Gracián. Marechal se reconoce mal lector del autor del *Criticón* y, aunque acepta las afinidades propuestas por Adolfo Prieto, las juzga como deudas de una tradición alegórica común. Este alejamiento de un escritor canónico del Siglo de

¹⁷ Pese a las advertencias de Marechal, la crítica posterior detectó que esas meras casualidades no lo eran tanto y que una función capital de *Adán Buenosayres* en la historia de la literatura argentina e hispánica en general fue desarrollar el proyecto de novela totalizadora de Joyce.

¹⁸ Cuando César Fernández Moreno le pregunta sobre las diferencias entre el ultraísmo español y el argentino, Marechal responde que no tiene ni idea, que eso hay que preguntárselo a Guillermo de Torre, “especialista en esas y otras pequeñas maldades” (Fernández Moreno: 1998, 331).

Oro es más revelador de lo que parece. Años antes de la publicación de *Adán Buenosayres* Marechal había comentado a Berceo, elogiado a Menéndez y Pelayo, redactado prólogos a antologías de la poesía religiosa española y estudiado las obras de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (Navascués: 2020, 260-261). En 1938 había escrito lo siguiente:

Si América lograra recuperar el genio del idioma heredado y le diese, además, el esplendor inédito de las cosas, habría encontrado, sin duda, su tono verdadero: un idioma poético que tendría la raíz en el común tesoro tradicional (Marechal 1938, 65).

Marechal está apoyando aquí la poética hispanizante de *Laberinto de amor* o de algunos versos neopopularistas de *Sonetos a Sophía y otros poemas*, por ejemplo. Estas son, por cierto, sus últimas obras poéticas antes de que entregue a la imprenta su *Adán*.

Acaso no se repara lo suficiente en que la época transcurrida en los años treinta y parte de los cuarenta hasta *Adán Buenosayres* es un intermedio en la producción de Marechal, que no tiene continuidad después porque *Adán Buenosayres* viene a introducir un programa estético distinto. No se trata únicamente de la transición del verso a la prosa, que Marechal explicará como una continuidad natural, puesto que en su novela entendió no salirse nunca del ejercicio de la poesía. En realidad, es un viraje decisivo que incorpora un lenguaje y una técnica narrativa renovadores, de modo que ya no hay que “recuperar el genio del idioma heredado”. Más bien, al contrario, como vislumbró Cortázar con su “estamos haciendo un idioma nuevo”, *Adán Buenosayres* era un monstruo literario que aprovechaba, sin “complejos de inferioridad”, como diría Marechal, materiales muy heterogéneos y de muy distinta procedencia.

Si localizamos *Adán Buenosayres* en las coordenadas contemporáneas de Marechal, encontramos un indicio apenas advertido por la crítica. El armazón formal de la novela, sus principales relaciones intertextuales y el propósito que anima a todo su proyecto de escritura, tienen muy poco que ver con la tradición del Siglo de Oro español, fuente ineludible de *Laberinto de amor*, *El centauro* o *Sonetos a Sophía*. El titanismo prometeico de Marechal no reacciona contra una estética de vanguardia que, de hecho, comparece en la estructura joyciana de la novela, tal y como la concibió Marechal, sino que, por el contrario, da la vuelta al clasicismo de *Sonetos a Sophía* o *Laberinto de amor*. ¿Qué tienen que ver los monólogos interiores, el habla de los suburbios o los diálogos sainetescos con los bien medidos endecasílabos o los ecos medievalistas de su poesía inmediatamente anterior? ¿Dónde quedaron las proclamas hispanistas de comienzos de los años cuarenta frente a un *Adán Buenosayres* abundante en el voseo que tanto escandalizaba a los puristas de la lengua? La actitud ante el lenguaje ha cambiado de modo radical. Si la lengua poética de los libros anteriores se inspiraba en la norma peninsular, ahora Marechal adopta una expresión lingüística mucho más abierta y moderna. Además, el hispanismo marechaliano es pudoroso con respecto del yo poético. En los *Sonetos a Sophía* ha desaparecido la confesión directa de la poesía juvenil y el yo

se deshace en esmaltadas alegorías y herméticos simbolismos¹⁹. Mucho de ello hay en el *Cuaderno de Tapas Azules*, sin duda, pero *Adán Buenosayres*, en cuanto bloque completo, amplía con mucho el tono del Libro VI y despliega la lectura autobiográfica en un incesante juego de máscaras.

Por tanto, la imagen de poeta tradicional, hispanizante y clasicista deriva en la de autor genial, neorromántico y postvanguardista. Ubicarse en el canon argentino de la novela reclamaba ese proceso de transformación. Los tiempos de *La gloria de Don Ramiro* ya quedaban muy atrás. No es por azar que a lo largo de los años cincuenta Marechal vaya a reclamar la herencia “legítima” de toda la tradición intelectual de Occidente, desde Dante a Shakespeare, para reescribir la propia cultura argentina, sin tener que sujetarse a una única tradición nacional. “Lo que debemos hacer es tomar posesión de nuestra heredad legítima y cultivarla con nuestros cuerpos y nuestras almas americanos”, le escribe a Atilio dell’Oro Maini (Marechal, 1998b: 323). Escribir una obra maestra de la literatura nacional no podía hacerse solo desde los venerables moldes de las fuentes hispánicas. Marechal entiende que hay que “universalizar las esencias”, por decirlo con una expresión habitual en él, y eso significa abrirse a la experimentación con otras tradiciones e indagar en busca de una voz propia.

Conclusión

¿Quién es el público? Un gran desconocido. Escribir para él no tiene sentido. En un momento dado, el autor cree que lo que quiere expresar no va a ser comprendido por sus lectores (Andrés, 1968: 63).

Estas palabras, aparecidas en una entrevista de 1967 a raíz del éxito de *El banquete de Severo Arcángelo*, expresan la autorrepresentación marechaliana de escritor fiel a su vocación artística, solo afanado en la construcción de una gran obra, indiferente a los gustos masivos. *Adán Buenosayres* había propuesto una vía alternativa al rechazar su protagonista los caminos errados de la hermosura y proclamar la superioridad del santo sobre el poeta. No obstante, como el camino de los perfectos parecía inalcanzable, L.M. confesaba en su “Prólogo indispensable” que retomó la escritura de su novela para humillar antiguas ambiciones. La escritura se convertiría, entonces, en una especie de ejercicio penitencial que se practicaría para reconocer limitaciones propias y ajenas.

¹⁹ La poesía inmediatamente anterior a *Adán Buenosayres*, lo mismo que su *Vida de Santa Rosa*, está marcada por un espíritu elegíaco fuertemente entrañado con la alegoría. Esta filiación de cuño nostálgico se deconstruye más adelante, con el *Heptamerón*, cuando Marechal rompa definitivamente con la tradición alegórica hispanizante (Torbidoni: 2017, 87-101).

Sin embargo, L.M. no deja de ser una fórmula textual tras la que se escondería Leopoldo Marechal, el escritor que ocupó un puesto fundamental del campo literario argentino entre los años 20 y 70 del pasado siglo. Como hemos visto, la escritura de *Adán Buenosayres* no se acaba de comprender sin la esforzada constitución de un autor que se propone alcanzar metas muy altas no en un plano puramente ascético, sino artístico, una suerte de *tour de force* en persecución de la obra maestra que eleve el canon de la literatura argentina. Gramuglio observa que fue decisión de Marechal representar “a un autor despojado de aureola que [...] puede volver de su retiro de las esferas para hacer una crítica más terrenal y acceder a una nueva dignidad espiritual, más acorde con su condición mundana” (Gramuglio: 1997, 787). En mi opinión, con estas observaciones se trata de encontrar una coherencia entre cierta visión del catolicismo con una praxis literaria que antes habría rechazado el autor por razones morales. Sin embargo, la imagen del autor-Marechal no es tan desprendida de las valoraciones del mundo y acoge otros elementos centrales de la estética de la modernidad como el mito del escritor genial, aislado, incomprendido. La aureola persiste en la cabeza del artista desde la perspectiva del autor, al mismo tiempo que el texto predica una *imitatio Christi* que anula cualquier pretensión que no se regule desde la mirada divina, una tensión entre contrarios que, en mi opinión, se sumaría a los argumentos que se han dado para definir la “ultramodernidad” de la novela (Hammerschmidt, 2017: 117-119).

A pesar de su aparente indiferencia al destino literario, a pesar de las numerosas críticas de su *Adán* respecto a los afanes de los “literatos” como “tejedores de humo”, lo cierto es que a Marechal le interesó siempre dejar una impronta de su singularidad como autor. Las fotografías y recuerdos en torno a la pipa expresan la consciente escenografía visual que planteó en torno suyo para que se le vinculara a una afición prestigiosa. La relación intertextual con Baudelaire, que hemos esbozado aquí, así lo confirma. La pipa simboliza sutilmente la identidad artística del escritor, también en pasajes de su obra. Cuando *Adán* realiza su paseo penitencial de regreso a casa la noche del viernes, se enfrenta en la calle Gurruchaga con los recuerdos que desmontarán la ficción estetizante de su vida. Entonces, “tantea distraídamente su bolsillo en busca de pipa y tabaquera” (Marechal: 2013, 459), pero es inútil, se le han olvidado. La pipa, signo de su ser como poeta, queda relegada en la secuencia en la que *Adán* va a renunciar a sus otros yoes para abrazar el camino del Cristo de la Mano Rota.

Por supuesto, esta renuncia es pasajera y retrocede ante un umbral que lleva más allá del texto. Muy interesado en definir los caminos de la crítica sobre su obra, Marechal hizo publicar tres veces sus “Claves de *Adán Buenosayres*”. En el último quinquenio de su vida, que va de 1965 a 1970, se multiplican las entrevistas y los testimonios autobiográficos en una urgente estrategia de posicionar su figura dentro del canon argentino: al libro *Palabras con Leopoldo Marechal* (1968) se le unen la entrevistas citadas con César Fernández Moreno y Carballo, así como muchas otras en revistas

argentinas y chilenas, además de artículos autobiográficos como “Memorias”, “Los puntos fundamentales de mi vida”, “Autorretrato figurativo”, “Autorretrato no figurativo”, etc. (Marechal: 1998, 401-409). En cada una de sus intervenciones Marechal elabora una reescritura de su vida y de su obra, de modo que incide o subraya ciertos elementos y deja en la penumbra otros. Por lo mismo, en las “Claves” apunta y descarta, corrige o matiza lo que ha dicho la crítica sobre él. Su intención es la de legar una obra perdurable a la tradición nacional a partir de sus propias relecturas de sí mismo: de ahí que rompa con el hispanismo estetizante de los poemarios anteriores y adopte una estructura que embrida varias tradiciones, desde la epopeya homérica a la novela de vanguardia.

En aquellos mismos años, refiriéndose a su trayectoria anterior, Marechal realiza un decisivo examen de conciencia. De ahí que defina su inicio literario con *Días como flechas* (1926) y etiquete a *Los aguiluchos* (1922) como “prehistoria”²⁰. Al igual que otros compañeros de generación (Borges, sin ir más lejos), se preocupa de determinar desde qué punto del tiempo se responsabiliza de lo publicado. *Adán* es el vector con el que él quiere ser juzgado como escritor. Por tanto, Marechal marca la pauta de sus intérpretes y se considera poeta a partir del martinfierrismo, ya que de este movimiento emana la atmósfera de sociabilidad literaria evocada en la novela. Lo sucedido antes resultaría poco visible y no interesa. Sin embargo, paradójicamente la imagen de autor que quiso dar Marechal en *Adán Buenosayres* recuperó los afanes de la juventud modernista de *Los aguiluchos* y los resucitó con el bagaje formal adquirido a partir de entonces.

Como declaraba años más tarde respecto del impulso de escribir su novela: “Yo soy argentino, pero también soy un hombre. Y si un hombre de Inglaterra, Francia, Italia, ha podido escribir grandes obras, por qué yo no puedo hacerlo. Y así empezó a trabajar en mí el deseo de hacer una gran obra” (Carballo: 1969, V). Esta cita autorrepresentativa se podría leer desde elementos tan modernos como la idea de Estado-Nación, las historias literarias nacionales o la teoría postcolonial. En el fondo, lo suyo es una estética romántica y afianzada en el mito del genio creador. No es otra la intención que prevalece en la redacción de la novela y que intenta mostrar Marechal a la hora de

²⁰ Maturo (1989: 66-76) intuyó la resonancia de aquel libro repudiado por su autor en su propia obra, desde el tono profético a la importante vinculación con el modernismo. La muerte de Adán en la novela podría significar la conversión del poeta juvenil en otro, el resucitado poeta católico, una conversión de la imagen del autor a la que le seguirían otras en el caso de Marechal. A este respecto comenta lúcidamente Monteleone que “el origen del poeta se invertía en su deceso, y ese deceso significaba la negación de *Los aguiluchos*, pero no su anonadamiento (Monteleone, 2015: 113) (El énfasis es mío). El espíritu romántico y modernista de este libro primerizo no se anonada del todo, sino que persiste escondido bajo otras formas.

publicarla. Entonces adopta una postura literaria de raíces románticas, en la medida en que su proyecto solo se justifica desde la pose del genio cuyos objetivos desmesurados cancelan los límites de los géneros convencionales y enfrentan una expresión totalizadora del mundo. Por un momento el autor viene a coincidir con el Adán del *Cuaderno de Tapas Azules*, quien se aboca a la construcción de una Amada invisible que trascienda la finitud de las cosas²¹. Sí, el joven poeta martinfierrista ha muerto simbólicamente, pero ha resucitado el autor neorromántico que quiere dar la vida a la amada y a la poesía con su palabra, y desea ingresar en el panteón de los clásicos de la literatura argentina con una obra maestra que la eleve a la altura del canon occidental.

Referencias bibliográficas

ANDRÉS, Alfredo, 1968, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor.

ANÓNIMO, 1968, “Las verdades de Marechal”, *Análisis* 1968, 393, 50-54.

BIOY CASARES, Adolfo, 2021, ed. de Daniel Martino, *Wilcock*, Buenos Aires, Emecé.

BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, 1941, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

BAUDELAIRE, Charles, 2001, Mario Richter (ed.), *Les Fleurs du Mal*, Ginebra, Slatkine.

_____, 2021, *Las Flores del Mal*, trad. de María Elena Blanco, Santiago de Chile, Aerea.

CARBALLO, Emmanuel, 1969, “Diálogo con Leopoldo Marechal”, *Revista de la Universidad de México* 21.8, I-VIII.

BLANCO, Mariela, 2019, *Invención de la nación en Borges y Marechal*, Villa María, Eduvim.

BRAVO HERRERA, Fernanda, 2015, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.

²¹ Como señala Davis González, Adán “es un poeta romántico que aboga por la recuperación de un arte orgánico como deja traslucir por sus teorías y aplica en su propia obra” (Davis, 2021: 176).

CORRAL, Rose (ed.), 2003, *Libra*, México, Colegio de México.

_____, 2015, “Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam, INOLAS, pp. 83-101.

_____, 2017, “Leopoldo Marechal como lector”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 51-69.

CHEADLE, Norman, 2009, “Figurations of Islandness in Argentine Culture and Literature: Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal and César Aira”, *Island Studies Journal* 4, 203-224.

DAVIS GONZÁLEZ, Ana, 2021, *Vanguardia y refundación nacional en Adán Buenosayres*, Berna, Peter Lang.

FERNÁNDEZ MORENO, César, 1998, “Distinguir para entender”, en Leopoldo Marechal. *Obras completas*, Buenos Aires, Perfil, vol. V, pp. 329-339.

FIORUCCI, Flavia, 2011, *Intelectuales y peronismo (1945-1955)*, Buenos Aires, Biblos.

GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, 1997, *Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *Adán Buenosayres*, París, ALLCA.

GRAMUGLIO, María Teresa, 1997, “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”, en Leopoldo Marechal, ed. de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, *Adán Buenosayres*, París, ALLCA.

GRECO, Martín, 2017, “Narrativa popular en vísperas de la vanguardia. Para la prehistoria de Leopoldo Marechal”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 129-154.

GROTOWSKA-DELIN, Ewa, 2017, “La poética de la desmesura en la obra de Marechal y Witold Gombrowicz: *Ethos* previo y *ethos* discursivo en interacción”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 213-236.

HAMMERSCHMIDT, Claudia, 2017, “La ultramodernidad de Leopoldo Marechal”, *Estudios filológicos*, 60, 95-125.

_____, 2018, “Afinidades electivas: Leopoldo Marechal - Abelardo Castillo”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *El retorno de Leopoldo*

JAVIER DE NAVASCUÉS

Marechal. La recepción secreta de un poeta “depuesto” en la literatura argentina de los siglos XX y XXI, Jena, INOLAS, 171-191.

KOTTELAT, Patricia, 2005, “L'iconographie dans les manuels de littérature FLE: fonctions et enjeux didactiques”, *ELA. Études de linguistique appliquée*, 38, pp. 205-221. En <https://www.cairn.info/revue-ela-2005-2-page-205.htm>

MAINGENEAU, Dominique 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin.

MARECHAL, Leopoldo, 1938, “Poesía religiosa española”, *Sur*, 49, pp. 63-65.

_____, 1948, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.

_____, 1969-70, “Para nosotros la libertad”, *El contemporáneo*, 67, p. 62.

_____, 2013, ed. de Javier de Navascués, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor.

_____, 1997, “Claves de *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. de Fernando Colla y Jorge Lafforgue París, ALLCA, pp. 863-870.

_____, 1998, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, IV, Buenos Aires, Perfil.

_____, 1998a, “La aventura novelística de Joyce”, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, IV, Buenos Aires, Perfil., pp. 299-302.

_____, 1998b, “Carta a Atilio dell'Oro Maini”, *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*, IV, Buenos Aires, Perfil, pp. 321-323.

_____, 2014, *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán.

MARECHAL, María de los Ángeles [Barreiro], 2017, “Bio-cronología de Leopoldo Marechal”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 25-50.

MATURO, Graciela, 1998, *Marechal. El camino de la Belleza*, Buenos Aires, Biblos.

MEIZOZ, Jérôme, 2007, *Postures Littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slatkine.

“Estoy escribiendo una novela genial”: posturas literarias ...

- _____, 2014, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Juan Zapata (ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 85-97.
- MONTELEONE, Jorge, 2015, “De la dinamia al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal”, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Jena, INOLAS, pp. 109-136.
- MONTES-BETANCOURT, Mónica, 2020, “Leopoldo Marechal: insularidad apocalíptica y profética”, *Cuadernos del hipogrifo*, 14, 48-61. En <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/12/48-61-1.pdf>
- PIGLIA Ricardo, 1997, “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*”, en Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. de Fernando Colla y Jorge Lafforgue París, ALLCA, pp. XV-XVIII.
- NAVASCUÉS, Javier de, 2020, “El intermedio hispánico de Leopoldo Marechal”, *Cuadernos del hipogrifo*, 14, 250-270. En <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2020/12/250-270.pdf>.
- _____, 2017, *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer peronismo (1943-1955)*. Madrid. Iberoamericana.
- TORBIDONI, Juan, 2017, “Mitologías derrotadas. Duelo y elegía en los poemas alegóricos de Leopoldo Marechal”, en María Rosa Lojo y Enzo Cárcano (eds.), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa, pp. 87-104.