

«EL CUADERNO DE TAPAS AZULES» Y LA CREACIÓN DEL UNIVERSO POÉTICO. APROXIMACIÓN SIMBÓLICA A LA PROPUESTA ESTÉTICA DE ADÁN BUENOSAYRES

«THE BLUE COVERS NOTEBOOK» AND THE CREATION OF THE POETIC UNIVERSE. SYMBOLIC APPROACH TO THE AESTHETIC PROPOSAL OF ADÁN BUENOSAYRES

Eridania González Treviño

Universidad Autónoma Metropolitana

(Unidad Iztapalapa, México)

ABSTRACT

«The Blue Covers Notebook» is the sixth book out of seven from the novel *Adán Buenosayres* (1948), by the Argentinian Leopoldo Marechal; the extraction for his study mainly obeys to the fact that the aesthetic proposal of the author is established in this chapter through the poet Adán Buenosayres, the main character of the text. It's in here, where the creation process, the philosophical, metaphysical, and artistic principles find its origin spread throughout the novel, and are analyzed from the symbolic perspective in this article. The poetic proposal, as well as the structural position of the chapter regarding the other six books are studied, in first instance, in its ascending journey character and in parodic, even intertextual, relation to the *Divina comedia*, *La vita nuova* and the directing precepts of the *Fedeli d'Amore*, to deepen in the character's analysis as the creator of his own poetic universe in a second and concluding phase.

Key words: poetic universe, creation process, parody, beauty, symbolic analysis

RESUMEN

«El Cuaderno de Tapas Azules» es el sexto libro, de siete, de la novela *Adán Buenosayres* (1948), del escritor argentino Leopoldo Marechal; la extracción para su estudio obedece principalmente a que en este capítulo se establece la propuesta estética del autor a través del poeta Adán Buenosayres, personaje principal del texto. Es aquí donde encuentran su origen el proceso de creación, los principios filosóficos, metafísicos y artísticos vertidos a lo largo de la novela y que son analizados en este artículo desde el ámbito de lo simbólico. Tanto la propuesta poética como la posición estructural del capítulo respecto a los otros seis libros, se estudian, en un primer momento, en su carácter de viaje de ascenso y en relación paródica e incluso intertextual con la *Divina comedia*, *La vita nuova* y los preceptos rectores de los *Fedeli d'Amore*, para en una segunda y concluyente etapa, profundizar en el análisis del personaje como creador de su propio universo poético.

Palabras clave: universo poético, proceso de creación, parodia, belleza, análisis simbólico

Fecha de recepción: 9 de febrero de 2023.

Fecha de aceptación: 10 de junio de 2023.

Cómo citar: González Treviño, Eridania (2023): «El Cuaderno de Tapas Azules» y la creación del universo poético. Aproximación simbólica a la propuesta estética de Adán Buenosayres», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 58-78.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.003>

Este artículo consiste en una aproximación, desde lo simbólico, al proceso de creación poética realizado por el personaje protagónico de la novela *Adán Buenosayres* (1948), del escritor argentino Leopoldo Marechal (1900-1970), labor que se encuentra contenida en «El Cuaderno de Tapas Azules», el cual representa el pensamiento filosófico y artístico de Adán Buenosayres, su propuesta estética y su visión creadora¹.

La parodia, género que domina parte de la estructura narrativa de la novela, la intertextualidad, la focalización de la voz narrativa y su función en los prefacios, son tópicos esenciales que introducen al análisis simbólico de «El Cuaderno de Tapas Azules», ya que a partir de ellos es posible la comprensión tanto estructural como significativa del capítulo en mención. Por eso, es necesario ofrecer al lector la contextualización del apartado estudiado y su lugar en la novela, ya que esta se caracteriza por su peculiar estructura narrativa que por corriente natural y estilística afecta a «El Cuaderno...». Para esto y previa la contextualización de la novela en general y el objetivo del «Libro sexto» en particular, se evoca el «Prólogo indispensable» que sienta las bases de dicha estructura y nos introduce al ardid de las voces narrativas dominantes, desde la perspectiva estructuralista de Gérard Genette, para después sumergirnos de manera detallada en la composición y etapas de «El Cuaderno...», la función del héroe como poeta enamorado y la posición del capítulo de acuerdo con el viaje emprendido por Adán a lo largo de la novela, todo esto en estrecho diálogo con las posturas de lo simbólico del espacio y el tiempo de Gastón Bachelard, del héroe de Rafael Argullol, así como de la rosa, símbolo de belleza, vida y muerte, a partir de los conceptos de Ernesto de la Peña y Jean Chevalier.

Adán Buenosayres es un texto de gran volumen que, entre otras temáticas, trata del viaje del héroe donde se evoca –y parodia– a Dante y la *Divina comedia*, a Homero y la *Odisea*, a Virgilio y la *Eneida*, por mencionar las intertextualidades más evidentes. La novela está conformada por siete libros, en los que se distribuye de manera asíncrona el viaje del héroe, esto es: en los libros primero al quinto se desarrolla el viaje introspectivo del poeta Adán Buenosayres y en los libros sexto y séptimo, «El Cuaderno de Tapas Azules» y «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia»² respectivamente, tienen lugar el ascenso y el descenso del héroe, por lo tanto, y en ese orden, son

¹ Una versión anterior de este artículo forma parte del capitulado de una investigación más amplia que comprende la novela *Adán Buenosayres*, y cuyo título es «El viaje en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal: parodia y trascendencia del héroe», tesis de grado de maestría otorgado por la Facultad de Humanidades, de la Universidad Autónoma del Estado de México; texto disponible en el repositorio institucional en <http://hdl.handle.net/20.500.11799/110884>

² Los dos últimos capítulos de la novela son considerados por Marechal las dos partes fundamentales de *Adán Buenosayres*, según lo expresa el mismo autor en una entrevista con Emmanuel Carballo (U/V).

el viaje al paraíso y al infierno. De manera invertida, el esquema de la novela obedece a «un patrón geométrico de verticalidad que sin duda remite a la arquitectura dantesca del reino sobrenatural» (Cervera, 2014: 45), así el paraíso de Adán le antecede a su infierno como una condición anterior a la caída, es decir, el

deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzos en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad y, en resumen, el deseo de superar de manera natural la condición humana y descubrir la condición divina. Un cristiano diría que es la condición anterior a la caída. Un mago moderno, mirando el porvenir más que el pasado diría que es la condición sobrehumana (Chevalier, 1986: 800-801).

El sexto y el séptimo libros de la novela adánica son los dos capítulos de la autoría de Adán Buenosayres, según revela L. M. en el «Prólogo indispensable» y que, como deja anotado en tal apartado introductorio, el prologuista es quien se encarga de transcribirlos. La estrategia narrativa de «El Cuaderno...» confirma la teoría acerca de que el autor transcriptor se transforma en el autor del texto que transcribe y se apropia de él, y es que a pesar de que la voz narrativa se traslada a la primera persona del singular, *yo* —es decir, Adán narra su propia historia y por tanto se trata del narrador personaje—, hay una intervención explícita de L. M. que tiene por objetivo alertar al lector del orden cronológico en el que son escritas la primera y segunda partes, es decir, antes de los primeros cinco libros, lo cual también revela el poder del autor transcriptor sobre el texto³.

De manera específica, Marechal explica que «El Cuaderno de Tapas Azules»

indica el itinerario metafísico, es decir, la destrucción de una venus terrestre y su conversión alquímica en una venus celeste, ya que la mujer simbólica de los ‘Fieles de Amor’ no es otra cosa que la *Amorosa Maddona Inteligenza*, como decían ellos, es decir, el intelecto trascendente que lo conduce a uno a las etapas superiores, a las realizaciones máximas del ser (Carballo, 1967: U/V).

«El Cuaderno...» está escrito desde la perspectiva del poeta en su estado de comprensión de la creación del universo poético. Aquí es posible distinguir, respecto a los otros seis capítulos, el cambio de tono y de sujeto de la voz narrativa, lo cual se hace notable por el uso de la parodia, función predominante en toda la novela: *Adán Buenosayres* es, *per se*, un texto paródico con propósitos irónicos o satíricos, según el caso; sin embargo «El Cuaderno...», de acuerdo con María Teresa Gramuglio, «es el lugar del estilo elevado, donde se combinan la efusión lírica con la glosa del discurso filosófico» (Gramuglio, 1997: 779), pero tales características no implican un

³ Genette ofrece una clasificación de *funciones* narrativas respecto a la autoría de los prefacios, entre ellas se advierte la *alógrafa* que consiste en la escritura de dicho prólogo por una persona (o ente) real o ficticia que no forma parte de la trama como personaje, y suma a dichas funciones distintas categorías, a las que denomina *regímenes*, entre las que encontramos la *ficticia* (Genette, 2001: 152-155); es el caso del «Prólogo indispensable», al que podríamos definir como prefacio alógrafo ficticio.

alejamiento de la parodia, al contrario, se trata de un texto paródico reverencial, esto significa que aquí la parodia tiene sentido de homenaje⁴, porque referencia como texto de segundo plano a *La vita nuova* de Dante. Al respecto, no está por demás enfatizar en que el texto paródico es “la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (Hutcheon, 1992: 177), con lo cual se evidencia la relación entre ambos textos.

Por otro lado, la novela dialoga con un canon religioso que se concreta de manera clara en el «Libro sexto» y el discurso de este capítulo en específico evoca una arista en la que se conjugan las vertientes religiosa y cósmica. Para Jean-François Podeur, la religiosa es la principal isotopía (Podeur, 1997: 822), sin embargo, la inmensidad del cosmos, su creación y movimiento, atribuidas a un acto divino, también alcanzan cierta independencia o carácter autónomo en su función de creadoras de belleza, arista a partir de la cual se desarrolla gran parte de este análisis.

«El Cuaderno...» está conformado por dos partes, la primera es la que va de los capítulos I al XII, redactada antes de emprender el viaje simbólico del personaje y es el resultado de los pensamientos introspectivos y los acontecimientos sucedidos en los constantes sueños profundos del poeta, en los que se entrelazan la necesidad imperante de una musa y la reflexión de la belleza y el arte. La segunda comprende los capítulos XIII y XIV y es escrita por Adán. En su conjunto, en este libro «lo estético cumple funciones destacadas dentro de la compleja y rica estructura de vínculos que la subjetividad, en el curso de la existencia terrestre, va estableciendo consigo misma y con el mundo» (Cavallari, 1981: 44). Este antes y después de «El Cuaderno de Tapas Azules» es posible conocerlo en virtud de que en la parte final de este último apartado hay una estratégica nota distinguida entre paréntesis:

(Nota: lo que sigue es el final del Cuaderno de Tapas Azules, escrito, sin duda, por Adán Buenosayres después de su tertulia definitiva en Saavedra. Tengo ahora el texto manuscrito bajo mis ojos, y antes de transcribirlo contemplo sus líneas atormentadas, llenas de tachaduras y enmiendas, tan diferentes de aquellos renglones que forman la primera parte del Cuaderno y cuya pulcritud anuncia un lentísimo trabajo de artista. Empieza con una fábula o apólogo extravagante. Dice así: [...]). (501)⁵

Más allá del carácter autobiográfico de las últimas líneas de la nota⁶, es posible corroborar que el «Libro sexto» conserva una estrecha relación con la historia contada en los cinco libros que

⁴ Según la clasificación que Linda Hutcheon propone, la parodia tiene dos tipos de intenciones, uno peyorativo y otro reverencial, a este lo denomina *ethos* paródico reverencial (Hutcheon, 1992: 184).

⁵ Las citas textuales de la novela *Adán Buenosayres* son tomadas de la edición de Corregidor, Buenos Aires, 2013. Para efectos de este artículo se escribe sólo entre paréntesis la página de la referencia citada.

⁶ En la nota al pie de página 35 de la edición crítica de Corregidor, Javier de Navascués afirma que Marechal alude a su propio trabajo de redacción de la novela, y cuyos manuscritos contienen correcciones y tachaduras que son evidencia

le preceden, ya que el primer motivo del viaje de Adán es el encuentro con Solveig Amundsen para hacerle entrega de «El Cuaderno de Tapas Azules» que ella inspiró y cuya elaboración es el resultado de una temprana y apacible contemplación de la mujer terrestre para continuar con la construcción de la mujer celeste⁷; en cambio, la segunda parte, tachada y corregida, obedece a un proceso de concepción de las cosas distinto al del enamoramiento; aquí Adán cumple un papel ambivalente: el de la vida y la muerte, donde la primera se corresponde con el acto creativo y la segunda con la trascendencia.

La caída de la mujer terrestre, que puede ser entendida como la muerte de esta figura, sucede cuando la desilusión hace presa de Adán en la tertulia de Saavedra y que tiene lugar en el «Libro segundo» de la novela: los celos se apoderan del héroe y el desprecio del que es objeto devastan todo ideal de la figura amada, de ahí que en el «Libro tercero», Adán anuncie la muerte de Solveig y afirme que jamás podrá ser nombrada, por eso la llama Aquella, lo cual obedece a una cuestión estética y filosófica enfocada en la sublimación de la obra del poeta. La «fábula» (o apólogo) corresponde a los dos últimos capítulos de «El Cuaderno de Tapas Azules» (XIII y XIV), donde el narrador personaje profundiza en el terrible desenlace del desengaño amoroso y las consecuencias de la herida de muerte que se le ha producido en el alma —aunque le dedica más líneas al amor que al fracaso—. Discurso que ejecuta siempre en el mismo ámbito simbólico y mitológico con el cual se ha narrado toda su historia; de ahí que L. M., cuando toma la voz narrativa, se refiera a los capítulos finales como fábula o apólogo, ya que suceden entre los sueños intranquilos del héroe.

A través de la nota, L. M. da continuidad a su voz narrativa establecida en el «Prólogo indispensable», en el cual, hay que recordar, L. M. se declara transcriptor y editor de los dos últimos libros de *Adán Buenosayres*. La nota tiene una función denegativa⁸, sin abandonar su carácter ficticio, porque enfatiza la autoría de Adán Buenosayres de los libros aludidos y la posición de L. M. como transcriptor, con la intención de confirmar su autenticidad y por lo tanto prolongar «la ficción denegativa del prefacio» (Genette, 2001: 275), de esta manera, L. M. cede toda la responsabilidad

de una «laboriosa maduración» (Marechal, 2013: 501), lo cual sin duda es verdad; antes Julio Cortázar, Graciela de Sola y Fernando del Paso hicieron referencia al carácter autobiográfico de la novela de Marechal, sin embargo, en este estudio no se niega tal característica, pero no se analiza desde dicha perspectiva.

⁷ En palabras de Fernanda Elisa Bravo Herrera, «el amor constituye uno de los campos semánticos fundamentales que estructuran y organizan la escritura marechaliana, desde su visión del mundo a nivel celeste y a nivel terrestre, hasta su concepción estética en tanto manifiesta, a través de Adán que la “carne” de su “prosa” es de “amor”» (Bravo Herrera, 2012).

⁸ De acuerdo con la clasificación de Genette mencionada en líneas previas, la función denegativa consiste en que el autor del prefacio no reconoce la autoría del texto, lo cual inclina al prólogo hacia la ficción y hacia la alografía, la primera por la negación ficcional del texto y la segunda por no reconocer su autoría (Genette, 2001: 158-159).

de la narración al personaje, de ahí que la nota parentética resulte un elemento de valor excepcional para mantener al lector en el plano ficcional de la novela.

Establecidos el carácter y la función estructural de la nota, es momento de dar el paso al análisis del contenido significativo del «Libro sexto». Se trata del viaje del alma en busca de la unidad y la belleza⁹. Los conceptos de verdadero y bello son perseguidos y expuestos por el poeta y su propuesta estética tiene su origen en el amor. De acuerdo con Cervera, es «la filosofía amorosa de los *fedeli* [*d'amore*]¹⁰ la que ocasiona el despertar de Adán en su contemplación de lo bello, frente a la disgregación de la materia» (Cervera, 2014: 46).

El libro comienza con una remembranza de la infancia del poeta en Maipú, lugar que representa el pasado de una vida en calma y un alma en construcción. Situado entre conceptos de espacio y tiempo, Adán Buenosayres reflexiona acerca de la posición de su alma en el mundo: ante la duda y la soledad comienza un viaje interior que desencadena la trama metafísica que sirve como base de su propuesta estética: «el alma se coloca en el centro de la rueda; y, desde allí, inmóvil y como en suspenso, ve que a su alrededor siguen girando las demás criaturas: el árbol en el círculo del árbol, la piedra en el círculo de la piedra y el buey en el círculo del buey» (472), búsqueda que es el impulso del movimiento del héroe, pues la rueda es el símbolo del devenir, de la creación continua, simboliza «los ciclos, las repeticiones, las renovaciones» (Chevalier, 1986: 895), pero su centro representa la inmovilidad, de ahí que el alma de Adán se ubique en el centro como contempladora de lo que existe dentro de la circunferencia.

El recuerdo que evoca de su universo infantil, y al que Adán mismo considera indigno de su pluma, comienza en la casa de Maipú, que al anochecer parecía grande como el universo (472) porque, ubicada en los terrenos bajos de la llanura, la morada familiar de Adán, donde están los seres de su pasado y habitan sus recuerdos más íntimos¹¹, representa «el centro del mundo; es la imagen del universo» (Chevalier, 1986: 257). Como templo iniciático, a través de él, Adán niño se sumerge en el mundo poético de la belleza, la cual le muestra las implicaciones que representa ante la inmensidad celeste. Pero antes de alcanzada la reflexión, se debe tomar en cuenta que el recuerdo de la antigua morada significa la traslación «al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo inmemorial» (Bachelard, 2005: 36).

⁹ Aquí es innegable la presencia del ensayo *Ascenso y descenso del alma por la belleza* (1939), de la autoría de Marechal, ya que varios principios e ideas son reproducidos en «El Cuaderno de Tapas Azules».

¹⁰ *Fedeli d'Amore* «es una fórmula con la cual Dante identifica a los poetas y trovadores en lengua vulgar que se inscriben en el *dolce stil nuovo* y son capaces de expresar y comprender, desde las reglas del vasallaje, el lenguaje del amor» (Bravo Herrera, 2020).

¹¹ Para Gastón Bachelard la casa «guía a los escritores y poetas en el análisis de la intimidad» (Bachelard, 2005: 70).

El temor experimentado por el personaje es el producido por la contraposición casa cielo, la inmensidad que este representa para la casa es el pavor a la finitud del hombre, que no alcanza a comprender el pensamiento ingenuo del infante. De hecho, es el temor a lo desconocido, a lo inabarcable. Con la llegada de la noche y con ella el silencio, la casa y todo aquello conocido por Adán —«rostros y voces, objetos familiares» (472)— era devorado y la «infinitud del campo se [...] metía por las ventanas abiertas, un cielo cruel en su inmensidad pesaba demasiado sobre la casa y hacía crujir los techos» (472). En este caso, la oscuridad de la noche y el silencio aniquilan el mundo exterior, porque, de acuerdo con Bachelard, en el mundo fuera de la morada, tanto oscuridad como silencio «borra[n] los pasos, confunde[n] los caminos, ahoga[n] los ruidos, oculta[n] los colores» (Bachelard, 2005: 72-73), y únicamente en la soledad es posible que Adán llorara sin motivo y protegido por los escondrijos de las habitaciones, eximido de juicio, porque «todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa» (Bachelard, 2005: 171). Esta imagen del rincón como refugio no es precisamente positiva, según el filósofo francés implica la negación del universo, niega la vida, la restringe y la oculta (Bachelard, 2005: 171), además de ser totalmente improductiva. Sin embargo, explica el mismo Bachelard, «el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad» (Bachelard, 2005: 172), de ahí que la espera de Adán en el rincón de su casa y la de su alma en el centro del círculo impliquen la construcción de su ser. La falta de movimiento es el origen de la contemplación, necesaria para la comprensión de su mundo y la consiguiente creación de su propio universo.

Por fin, Adán Buenosayres es expulsado del rincón cuando, a partir de la contemplación, vislumbra el terrorífico paso del tiempo. Entonces, se enfrenta al deseo de la eternidad frente a la realidad de la finitud. El reconocimiento de que el tiempo lo desvanece todo, incluso los recuerdos, lo empuja hacia el movimiento; huye despavorido de la devastación de su propio ser, «salir del tiempo es salir totalmente del orden cósmico para entrar en otro orden, el otro universo» (Chevalier, 1986: 991):

Y ante mis ojos operóse (sic) una transmutación 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, retorciéndose y quemándose como las hojas de un árbol en un incendio; y vi, además, cómo se agrietaban las paredes, cómo ennegrecían los techos, cómo se derrumbaba hecha polvo la casa de Maipú. Entonces quise gritar, pero aquel grito de alarma se quebró en mis labios. (473)

Después de esta tremenda visión, queda establecida la imposibilidad de escisión tiempo y espacio, que están indisolublemente ligados, y el tiempo, que lo devasta todo a su paso, disipa la casa, refugio de los recuerdos de Adán, posibilitando que se transforme en un espacio más grande, para dejar en su lugar lo de afuera, el espacio exterior, porque aquí el tiempo es el único fenómeno capaz de abrir la casa, de entrar por el techo o las ventanas, destrozándolo todo; de esta manera, Adán se encuentra con una nueva percepción del espacio:

Paralelamente, la noción del Espacio también se me aclaraba como una pena, favorecida por la llanura cuya extensión se mide con sudores de caballo, y en la cual naciente o poniente, norte o sur eran fáciles caminos de ausencia y puntos a que volaban los ojos en atención de acariciados regresos. Mas aquella sensación del Espacio adquiría en mí los volúmenes del terror cuando, en las noches de luna nueva, tendido yo en la gramilla, levantaba mis ojos al cielo, donde las constelaciones australes parecían colgar sobre mí como los apiñados racimos de una parra celeste. (474)

Esto es una señal de libertad, de expansión del alma, porque la casa es también Adán Buenosayres, de manera más precisa, es el alma de Adán. Ambas ubicadas en el centro, el alma y la casa comparten la inmovilidad forzada por la introspección, atacada esta por el fenómeno del tiempo es como comienza el proceso de creación, a través de la contemplación de un universo antes ya erigido y en constante movimiento. La inmensidad que representa el espacio celeste y a la que temía Adán cuando era niño responde nuevamente a la imposibilidad de su materialidad táctil, por eso no logra tocar las constelaciones australes a pesar de creerlas tan cerca. Esta idea del terror a la distancia desaparece junto con la casa, entonces la inmensidad logra volverse infinita.

En relación con la percepción del término *inmensidad*, Bachelard afirma que es una categoría filosófica del ensueño y lo asocia con la contemplación de la grandeza y la contemplación primera; se trata del «movimiento del hombre inmóvil» (Bachelard, 2005: 220-221). Ante la enormidad celeste y «la inmensidad de la noche, el poeta puede indicarnos los caminos de la profundidad íntima» (Bachelard, 2005: 226). En correspondencia con las ideas vertidas por el filósofo y la atribución que le otorga al poeta, es posible sugerir que Adán concreta el encuentro de la belleza a través de la ensoñación y la imaginación, es decir, al momento en que su mirada se vuelca hacia el interior para ver en lo más profundo de su ser, para más tarde comprender su destino: «perseguir la hermosura según el movimiento del amor» (475), objetivo central del héroe en «El Cuaderno de Tapas Azules»¹².

¹² «El Cuaderno de Tapas Azules» se distingue, al igual que el total de la novela, por contener una vasta intertextualidad. Es posible identificar referencias de poemas del propio Leopoldo Marechal, así como ideas vertidas en su ensayo *Ascenso y descenso del alma por la belleza* (1939); de *La vita nuova* (1292-1293) de Dante; el Antiguo Testamento; *Confesiones* de San Agustín, por mencionar las más evidentes (cfr. Navascués, 1997: 742-743).

Si en la novela percibimos a Adán como el héroe moderno¹³, centrado en el *yo*, que encarna las epopeyas clásicas y las transforma en un andar por el pensamiento del siglo XX y en una búsqueda por la trascendencia, en «El Cuaderno...» se confirma como el héroe volcado hacia su interioridad, lugar donde, de acuerdo con la definición que Rafael Argullol desarrolla del término héroe y sus respectivos elementos, «el artista genial adquiere la clara conciencia de su total independencia de las reglas y de las normas» (Argullol, 2008: 29-44). En esta definición cabe el poeta Adán Buenosayres, atormentado, escéptico y dubitativo, pero capaz de crear universos poéticos, a través de un recorrido de conocimiento inspirado y fundamentado en el amor, elemento con el cual pretende lograr la pureza poética¹⁴. En este mismo sentido, el camino del héroe, dice Gramuglio, sigue «los pasos de las aventuras estético-místicas del alma en su ascenso y hacia la Divinidad a partir del amor por la belleza de las cosas del mundo» (1997: 789). Por lo tanto, se trata también del héroe enamorado, quien construye la idea de belleza en su esperado encuentro con Dios y con su amada¹⁵; consumado el objetivo, Adán se convierte en el poeta, cuya labor será sublimar el amor como creación literaria.

Establecidas las coordenadas con las que Adán pretende labrar el camino dirigido a la estética, y que reclaman «el idioma de la geometría, ya la imprecisión del símbolo, ya los colores de la visión y el sueño» (476), se revela en lo onírico la imagen del Amigo que el alma requiere para su existencia, entonces la figura de un hombre, cuya descripción sugiere que es Dios, lo guía por el camino de la creación del Universo entre la negrura en un idioma ígneo, inentendible para Adán:

empezaba el Hombre a caminar entre la negrura, y lo seguía yo, temeroso de perderlo. Entonces me parecía que se obraba un prodigio: no bien aquel hombre de mi sueño rompía la marcha, soles ardientes, lunas rosadas y cometas de oro iban cuajándose a sus espaldas, en el cielo desnudo, hasta que la noche se trocaba en un espléndido mediodía; y el yermo, al solo contacto de sus pies, iba convirtiéndose ahora en un jardín amenísimo entre cuyas flores empezaron a discurrir seres brillantes y ligeros que se buscaban y se unían en mil rondas. (480)

Dios ha dejado de ser el gran ausente, aunque su aparición, al igual que en el «Libro quinto», solo ocurra en los sueños de Adán, la diferencia se encuentra en que en este sueño el

¹³ En *El viaje en Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal, parodia y trascendencia del héroe*, enfoco una parte de mi análisis en la clasificación de héroe que Rafael Argullol ofrece en su libro *El héroe y el único*. La novela de Marechal es tan vasta que el protagonista se define a través del héroe sonámbulo, del romántico, del enamorado y, por supuesto, del poeta como héroe.

¹⁴ No está por demás recordar que *poiesis* o creación pura del alma es entendida como una de las principales actividades del espíritu, que se ocupa «del suceder imaginario, aunque integrado —claro es— por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones» (Reyes, 2003: 42).

¹⁵ Aquella (Solveig, en el viaje del héroe recorrido de los libros primero al quinto) es equivalente a Beatriz de la *Vita nova*, cuyo significado simbólico coincide en que las dos «conducen al poeta a la contemplación de lo Absoluto, ambas son representaciones del “Intelecto de Amor”» (Navascués, 1997: 753).

hombre no se muestra indiferente con el personaje, es éste quien no comprende su idioma y quien pierde de vista al hombre ante la magia y la grandeza de la creación. Aquí nuevamente la imposibilidad de contener la imagen divina se evidencia, sin embargo, es el impulso del alma para seguir el camino hacia la belleza. Y es que el héroe, ante un Dios inasible, regresa nuevamente al centro de la rueda, para iniciar otra vez el camino de su búsqueda, primero hacia las «criaturas exteriores» (482), en dirección de una espiral que lleva a su alma a alrededor de sí misma y después hacia el interior, en busca de Dios, cumpliéndose así, de acuerdo con la explicación de Navascués, el movimiento centrífugo y el centrípeto que obedecen a los movimientos del interior de Adán¹⁶.

En este segundo movimiento, el hombre (Dios) contempla larga y piadosamente a Adán, y por primera ocasión se dirige a él claramente: «¿Por qué lloras?» (484), le pregunta al héroe, quien, extasiado por la hermosura de quien le habla, obedece el mandato divino de seguir contemplando la creación, porque es la deidad la que le enseña al poeta el principio de la creación de la belleza y qué mejor que las lágrimas para expresar lo que no puede explicarse con palabras; este acto de sensibilidad profunda atribuido a la especie humana es para Roland Barthes la manifestación más clara de una emoción: «al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más”» (2009: 176).

Ahora, este proceso de creación se centra en la mujer. Es notable que en esta parte de la narración se enfoque la creación de manera paradójica en la figura femenina, cuando en general la novela nos ha enfrentado a una postura más bien reservada en cuanto al papel que desempeña, por supuesto ambivalente. Esta imagen consiste en la esfera cuyo centro es una mujer desnuda, se trata de la mujer universal, del microcosmos humano –mesocosmos, para Juan Eduardo Cirlot–, que se contrapone a la idea (masculina) del hombre universal. Esta contraposición debe verse únicamente en el nivel icónico, porque se trata de una representación andrógina, «pues el ser humano concreto y existencial, como hombre y mujer, expresa la escisión de la totalidad no sólo física, sino anímica de lo humano» (Cirlot, 1992: 243); por otro lado, también es la madre del mundo y el marco que lo rodea: «espacio, tiempo y causalidad; el cascarón del huevo cósmico» (Campbell, 2009: 268). La mujer tiene un carácter central y se construye a partir de la idea del *Intelletto d'Amore*¹⁷.

¹⁶ Cfr. nota dieciocho, en Marechal, 2013: 482, donde Navascués expone la teoría de Pseudodionisio Aeropagita, filósofo al que Marechal era afecto.

¹⁷ Bravo sostiene que la mujer simbólica en Marechal se construye y reafirma progresivamente en su producción literaria, desde «dos poemas de *Odas para el hombre y la mujer* (1929), *Laberinto de amor* (1936) y de *Sonetos a Sophia* (1940), hasta consolidarse y complejizarse en su novelística [...]. En *Adán Buenosayres* la figura de Solveig Amundsen se transforma y se sublima a través de la mirada y de la escritura de Adán en el “Cuaderno de Tapas Azules” (Bravo Herrera: 2012).

Por otro lado, la mujer y también la pareja son elementos esenciales para Adán, en primer lugar, porque la mujer proporciona al personaje estabilidad y paz en su contemplación y es quien dirige el camino hacia la belleza perseguido por el héroe. La mujer de la esfera, que antes se había perdido en la oscuridad del universo, regresa sublimada ante su mirada, por lo que Adán confiesa que después de esa visión no habría otra más: «al verla fui entendiendo que yo no sabría mirar otra cosa en adelante, porque mi contemplación nacía en ella y en ella se quedaba, sin retorno» (486). Lo que contempla Adán es el poder de la creación divina y la perfección del universo, del microcosmos personificado en el cuerpo humano, como ente de fecundidad perenne.

A partir de tales símbolos, mujer y pareja, Adán construye la idea del amor y la belleza, su importancia reside en la función simbólica de unión de los contrarios, en este caso, lo terrestre y lo celeste, lo alto y lo bajo, la materia y la sustancia. De ahí que la mujer universal sea el reflejo de Adán, el otro microcosmos que nace ante sus ojos: la mujer como imagen del universo y mensajera del ser. Sin embargo, le es imposible ver la luz propia de la mujer universal, quizá se trate de una resistencia a la supremacía de la figura femenina, porque a pesar de ubicarla al mismo nivel del hombre universal, al final, Adán le niega la luz propia, por lo que busca en las tinieblas al «sol incógnito que sin duda la iluminaba» (486), es decir, al astro creador. La mujer sublimada es exaltada desde la pasividad que simbólicamente representa, para dar paso a Aquella, semilla para la creación en manos de Adán, y que no pertenece al mundo de los sueños, sino al de los recuerdos.

En la juventud de Aquella irradian la pureza, la belleza, el alma, el deseo y el amor, se trata de un microcosmos idealizado, el equivalente a la mujer universal, una Atenea terrestre, en quien adivina «el comienzo de otro dolor y el preludio de otra guerra» (488). Entre la mujer universal y Aquella el conflicto de contrarios se agudiza, es la contraposición de lo celeste y lo terrestre, entre sustancia y materia, depositados respectivamente en ambas figuras. Aquella se confirma en lo terrestre a través de los temores de Adán: «¿Cómo? Después de tan largo viaje, ¿te lanzarás otra vez al río engañoso de las criaturas? ¿Descenderás nuevamente a la finitud y peligro de los amores terrenos, después de haber alcanzado la noción de un amor infinito?» (488). Esta figura terrenal, a diferencia de la mujer celeste y universal, es poseedora de una aparente luz propia, capaz de deslumbrar el alma de Adán. Y digo “aparente”, porque el amor que Adán edifica a partir de la imagen de Aquella lo hace ver una luz que más tarde él mismo reconoce reflejada por el espejo de la amada, exactamente igual que la luz que supone de la mujer universal.

Son evidentes las distancias que existen entre Adán y las dos figuras femeninas. Antes que nada, él juega el papel de contemplador, de aprendiz del proceso de creación que oscila entre el sueño y los recuerdos en busca de la perfección de la belleza. Derivado de esto, la distancia más

grande se encuentra entre Adán y la mujer universal, porque su construcción es una obra divina, cuya imagen es la de la humanidad y por lo tanto es una aspiración del poeta en formación. Aquella es más cercana a Adán, quien reconoce en ella dos movimientos que lo involucran directamente: «uno de traslación en torno de la mujer suavísima, por el cual mi alma la cercaba en lentos giros, la medía y la estudiaba con amoroso cuidado; y otro de rotación sobre su eje, gracias al cual mi alma iba estudiándose a sí misma en el modo y efectos de su contemplación» (490). Aquí ya no se trata del ente cósmico y de la creación universal, sino de la mujer terrenal idealizada por el poeta en busca de conciliación entre lo celeste y lo terrenal.

Así se fragua en Adán el enamorado romántico, esto es, el que «no ama seres reales concretos; ama su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndolo a su amante. El amor para él, como dice Leopardi, “es un sujeto especulativo y no real; un deseo, no un hecho [...], un concepto, no un sentimiento”» (Argullol, 2008: 416), y aquí es posible incluir a Dios como idea de perfección creadora. De ahí que Adán considere, en su momento más consciente, la posibilidad de que todo sea un constructo de la imaginación cuando se materializa el acercamiento a la amada idealizada. El desenlace y la desilusión radican precisamente en la consumación de esa cercanía, que a su vez implica un distanciamiento: «como si en aquel instante de nuestro mayor acercamiento se abriese ya entre nosotros una distancia irremediable» (499), revela Adán y reconoce el hecho como consecuencia del conocimiento que cultiva sobre Aquella para concretar el concepto de belleza que procura en el viaje del alma, por eso, el enamorado romántico, «cuando conoce, adivina el horror; cuando posee, es desposeído; cuando percibe la belleza también percibe la muerte» (Argullol, 2008: 418). La búsqueda de Adán comienza su conclusión cuando comprende que Aquella no reside en él, sino él en ella y vislumbra la muerte de la figura idealizada, «de ahí que, al ser el amor insaciabilidad, desmesura y, especialmente, abstracción, sea tan frágil su frontera con la muerte. El enamorado está tan conmovido por la posesión de la belleza –y por el odio de percibir su inaccesibilidad– que se siente incitado a destruirlo o a ser destruido por ella» (Argullol, 2008: 416).

Con la trasmutación de Aquella en Adán se inicia la etapa final de la creación estética. Tal como el hombre le pregunta a Adán: «¿por qué lloras?», con las mismas palabras Aquella se dirige al enamorado y al llamarlo por su nombre: «Adán Buenosayres», confirma la existencia de Adán y la plenitud de su ser, por eso dice: «me sentí nombrado como jamás lo había sido, tal como si, por primera vez, lograra yo en aquel nombre la total relevancia de mi ser y el color exacto de mi destino» (500). Los papeles se invierten y Adán es quien experimenta el ser nombrado, después de haber reprochado la falta de la amada su figura se feminiza a través de Aquella, absorbiéndola y

reconociéndose en ella en virtud de su ausencia; Barthes, en su libro *Fragments de un discurso amoroso*, considera que «todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara: este hombre que espera y que sufre está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos en quienes existe lo femenino)» (Barthes, 2009: 46). Reflexión que viene muy bien al poeta Adán Buenosayres, porque es en «El Cuaderno...» donde la figura femenina adquiere una forma más terminada; aquel proceso sobre el que Adán se preocupa durante el trayecto de su viaje referente a la materia y la sustancia de la amada, aquí logra su unión más perfecta, esto es la unión de los contrarios, por lo tanto a Adán le pertenece ese porvenir, porque su ambivalencia también consiste en su movimiento, es decir, es el héroe que viaja, pero también es estático y espera.

Asumidos su ser y su destino, el poeta debe proceder con la muerte de la mujer amada, la muerte inevitable de su materia orgánica, para sublimarla en espíritu, en esto consiste el logro del héroe enamorado, ya que solo es posible alcanzar la belleza deseada, la creación perfecta, con la transformación de la mujer terrestre en celeste a través de la muerte de la primera, porque su latente imperfección y su finitud no le permiten una estadía en el plano trascendental del arte, de lo bello, lo bueno y lo verdadero anhelados por Adán. La heroicidad del enamorado se refleja en la abstracción de su tarea de observador:

Y ésta fue la extraordinaria labor de prudencia que inició mi cuidado en aquellos días: viendo yo lo mucho que se arriesgaba su hermosura al resplandecer en un barro mortal, fui extrayendo de aquella mujer todas las líneas perdurables, todos los volúmenes y colores, toda la gracia de su forma; y con los mismos elementos (bien que salvados ya de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. (500-501)

La primera parte de «El Cuaderno de Tapas Azules» termina precisamente con la anunciada muerte de la amada, en una imagen metafórica que refiere a la pérdida de pureza al nombrarla «Niña-que-ya-no-puede-ser» (501). Adán evoca a la rosa, alegoría del amor, de la belleza, de la juventud y de la mujer amada, como imagen de Aquella y de la efímera duración de todas esas bondades. «La rosa es Solveig Amundsen, pese a lo que afirmara el día» (103), porque es en la noche, en los sueños de Adán, donde su amada adquiere la forma de la belleza y el día es el momento en el que lo terrenal la alcanza; también es una rosa blanca¹⁸ quien le habla a Adán de su amada y es la misma rosa de Aquella y juntas son «una rosa de terciopelo mojado» (499). Pero la

¹⁸ La rosa blanca (anémona) es la nacida de las lágrimas de Afrodita por la muerte de Adonis (De la Peña, 2006: 61).

rosa también es regeneración, «Toda belleza debe morir [...] para resurgir en la belleza de la muerte» (Argullol, 2008: 415). La presencia recurrente de este símbolo en toda la novela implica la evocación insistente, como ya he anotado, de la belleza efímera, porque las flores «apenas nacidas, se marchitan», guiño al «misterio de la muerte, considerado como posibilidad de renovación, de renacimiento» (De la Peña, 2006: 75), símbolos coincidentes en los cristianos, griegos o latinos, que se conjugan permanentemente en toda la historia de Adán, tanto la contada por él mismo como la narrada por L. M. Para Chevalier

La rosa como flor de amor reemplaza al loto egipcio y al narciso griego; no son las rosas frívolas de Catulo... sino las rosas célticas, vivaces, altivas, no desprovistas de espinas y cargadas de un dulce simbolismo: la del *Roman de la Rose*, que Guillaume de Lorris y Jean de Meung describen como el misterioso tabernáculo del Jardín del amor de la caballería, rosa mística de las letanías de la Virgen, rosas de oro que los papas darán a las princesas meritorias, y en fin la inmensa flor simbólica que Beatriz muestra a su amante fiel al llegar al último círculo del Paraíso, rosa y rosetón a la vez. (Chevalier, 1986: 893)

La segunda parte de «El Cuaderno de Tapas Azules» es la certeza de la muerte, el último descenso del alma de Adán y la plena comprensión de la existencia de Aquella en el interior del poeta. Como mencioné al inicio de este texto, esta última parte del «Libro sexto» es una adenda escrita por Adán después de su encuentro con Solveig en la tertulia de Saavedra, esto es, después de la desilusión amorosa. La vida de Aquella se reproduce en los sueños de Adán tanto como su muerte, provocando en el poeta emociones ambivalentes: por un lado, el gozo del recuerdo de la materia viva con la que forja a la amada y, por otro, la dolorosa muerte de esa materia primaria. Esta ambivalencia angustiante para el héroe se resuelve en la aparición del camino hacia el mundo de los muertos, donde Adán es el barquero encargado de transportar a su amada muerta a una clase de paraíso, que no puede ver:

Pero en la última de aquellas noches me sobrevino un sueño extraordinario cuya significación, imponiéndose a la derrota de mi entendimiento, le abrió un camino del que sin duda no se apartará en adelante. Me parecía estar en una barca ruinosa, de pie sobre sus mal unidos tablones, y remando eternamente las aguas podridas de una laguna: el cuerpo devastado de Aquella se alargaba en la proa de la embarcación, con las mismas ropas y adornos que lucía en su noche final de Saavedra; y, remando siempre, contemplaba yo aquella forma de mujer, transida mi alma de una piedad sin llanto cuya dulzura no sabré pintar ahora, mientras el remo, cortando las aguas muertas, levantaba olores terribles y hería pulpas fosforescentes que giraban y se hundían en la profundidad. Me parecía luego que la embarcación atracaba en un muelle como de tinta, y que, tomando el cuerpo de la mujer en mis brazos, ascendía yo por ciertos escalones hasta llegar a una puerta que se abría delante de mí sin ruido alguno. Entonces me parecía que Alguien, detrás de la puerta, me alargaba sus brazos, en los cuales deponía yo el cuerpo muerto, que no tardaba en ser llevado a las tinieblas interiores. (503-504)

Aquí se confirma que el héroe ama el amor que representa Aquella, el sacrificio que la amada debe cumplir en nombre del amor coloca a Adán en una posición de resignación y comprensión absoluta: no dudará en sacrificar al objeto amado, es decir a Aquella, por el amor mismo. Para Barthes, la anulación es la «explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto» (Barthes, 2009: 39). A partir de la muerte de Aquella, el héroe se ve obligado a reacomodar el esquema de creación que primero había elaborado, lo cual significa la aceptación de la figura de la amada como su elemento de acción. De manera simultánea, Adán contemplaba la figura de Aquella, mujer de tierra, para construir en su alma a la mujer celeste, criatura espiritual, la mujer como ánima, que habrá de habitar en el interior de Adán. Solo la muerte de la mujer terrestre puede dar paso a la vida eterna de la celeste, dicha eternidad se cumple cuando «la disolución de las habituales coordenadas del espacio y el tiempo hace que se desvanezcan las fronteras entre la vida y la muerte, entre la plenitud y la Nada» (Argullol, 2008: 409). Así, la edificación total de la mujer celeste produce la devastación de la mujer de tierra:

Y como la construcción de la una se hacía con los despojos de la otra, no tardé yo en advertir que, mientras la criatura espiritual adelantaba en crecimiento y virtud, la criatura terrena disminuía paralelamente, hasta llegar a su límite con la nada. Fue así como la muerte de Aquella se me impuso en mi entendimiento con el rigor de una necesidad. (502)

De ahí que el héroe descienda a las profundidades y en sueños se transforme en el barquero que rema eternamente en aguas putrefactas y reproduzca la muerte de Solveig Amundsen en la figura de Aquella: Adán lleva en ascenso el cuerpo de su amada muerta y la entrega a los brazos de un viejo que la introduce hacia un lugar en tinieblas, imagen que insinúa, por una parte, el Paraíso en construcción, el Edén donde habitan los muertos, aquel mítico lugar de donde fue expulsado el hombre y que ha quedado en soledad, y por otra, podría ser la alegoría de la eternidad, la muerte negada y desconocida por el poeta. Al cerrarse las puertas del lugar y la imposibilidad de Adán de seguir a su amada, el poeta descubre que a sus espaldas un viejo lo incita a dejar atrás a la muerte y a continuar con su búsqueda: «Abandona ya las imágenes numerosas, y busca el único y verdadero semblante de Aquella» (505), es decir, la belleza. Todo ese proceso por el cual pasa Adán es el del objeto amado anulado.

Sin embargo, ese objeto amado en su forma de rosa efímera toma un cariz de infinitud, de inmortalidad, porque vive, crece y se transforma «de acuerdo con las dimensiones que [el alma del poeta] va encontrando a su propio anhelo» (505). Aquí la rosa, como el loto, es la rueda donde el alma de Adán comienza su labor creadora y es, de acuerdo con la significación que da Chevalier

de la flor de loto, «la manifestación, salida de las aguas primordiales, por encima de las cuales se eleva y se abre» (1986: 891) —hay que recordar que la labor de Adán es la de un alquimista—¹⁹, entonces la rosa que era blanca logra la concreción de su pequeña obra y en la continuidad del trabajo del poeta se supondrá la mutación de la flor a una rosa roja, la aspiración y «fin de la gran obra» de Adán. La idea de la gran obra se asocia a la piedra filosofal y, en otros casos, el símbolo de Cristo. La piedra blanca, que consistía en transmutar los metales en plata, era un proceso menos maduro que el de la roja, que procuraba transformar los metales en rojo; a partir de esta idea, la gran obra, la de la piedra roja, en el ámbito cristiano, «es la piedra del acabamiento, de la coronación de Cristo, bajado del cielo para consumir la ley y los profetas» (Chevalier, 1986: 829-892). Como es de verse, la gran obra no excluye al hombre, pues es en principio un proceso de la mano humana, por lo tanto Adán puede aspirar al logro de la gran obra dentro de su universo poético.

El entendimiento del mundo y la esperanza depositada en la belleza, según la apreciación de Adán, son las claves del «Libro sexto». Si se trata de la creación del Paraíso, este será valorado como una idea de perfección y belleza originado en el intelecto y alma del poeta y cuya existencia se materializa en la idea plasmada en la pieza poética: el «jardín excelso y perfecto»²⁰. Sin embargo, el final de «El Cuaderno de Tapas Azules» no es concluyente, ya que la esperanza de Adán indica la aspiración de la eternidad, no su aprehensión: «rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial» (505). Un futuro incierto se revela de manera irónica, porque la eternidad en Adán tiene un carácter ambivalente: le es negada y a la vez es una condición que lo persigue en cada uno de sus finales. Esto es un fenómeno que mantiene escindido al personaje y hace que la eternidad se parezca más a una condena. Pero la promesa de seguir con su búsqueda sostiene aquella esperanza: el encuentro de ese manantial implica el encuentro del agua primordial que riega el jardín original convertido ya en una imagen simbólica del alma «en su condición de arsenal de posibilidades de ganarse el cielo o de precipitarse, por el pecado, en los abismos del averno» (De la Peña, 2006: 106). La creación del universo que Adán

¹⁹ «En la última parte del Cuaderno referí la obra de alquimia que iniciara yo con los valores de aquella mujer laudable, al redimirlos de la devastación en que ya los veía y trasladarlos al último retrete de mi alma, donde pudieran adquirir la estabilidad de las cosas espirituales». (502)

²⁰ En este sentido, el jardín, explica De la Peña, concentra la belleza de las flores y es, entre otras cosas, referencia del Edén, cuyo vocablo antecedente es *Adinu*, «lugar inhóspito y arisco, la estepa», donde Yahvéh Elohim plantó un jardín: «El Edinu áspero y salvaje amenizado, humanizado por el Gan, el jardín civilizado, urbano que producen las manos de Dios» (De la Peña, 2006: 107), esto, traslado a la cuestión del arte, implica el poder del poeta en cuanto creador del artificio poético, es decir, el creador de su propio jardín.

presencia es la lección mostrada por el padre, pues el hijo abandonado se procurará su propio universo.

En conclusión, la estructura de la novela y la consecuente posición de «El Cuaderno...» son determinantes para la significación de este último. No se trata de una *adenda*, como en su momento lo consideró Julio Cortázar²¹, al contrario, es una vertiente necesaria que explica *in extenso* el obligado ascenso del héroe a un paraíso intelectual y poético creado por él; es la continuación en el trayecto del viaje epopéyico del poeta realizado en los cinco capítulos que lo anteceden y es, sin lugar a dudas, el libro que salva a Adán de la intrascendencia.

Si consideramos tres posibles finales en toda la novela, en dos Adán Buenosayres queda suspendido en el tiempo; recordemos, el primero de ellos es el del «Libro quinto», el más angustiante, donde Adán presencia en sueños el sacrificio de Cristo:

Una gran quietud reina en el cuarto. El silencio sería total ahora sin el susurro de la lluvia y el rechinar del camarachón bajo Adán Buenosayres que se agita en sueños. Presencias torvas retroceden: huyen vencidas y como a regañadientes hacia los cuatro ángulos del recinto. De pie junto a la cabecera, Alguien ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente». (468)

El segundo es el del descenso a los infiernos en el «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia», ahí desde el borde de la Gran Hoya, en el noveno helicoide, el poeta queda mirando hacia el Paleogogo; el punto final de la novela lo marca la frase que, entre otras anteriores, califica al monstruo infernal: «Solemne como pedo de inglés» (748). No hay más, en ambos libros Adán Buenosayres queda detenido en el borde de un momento sin retorno ni avance; no es el caso del final del «Libro sexto», que sugiere una esperanza futura para el héroe, porque la gran obra del poeta es un constante y permanente trabajo de creación.

²¹ Una de las primeras críticas a *Adán Buenosayres* fue la del argentino Julio Cortázar, en un artículo publicado en la revista *Realidad*, en el cual considera a la novela «un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas» (1948: 232), sin embargo, más adelante dice: «Los libros VI y VII podrían desglosarse de *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de una *addenda* y documentación» (233).

BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael (2008): *El héroe y el único*, Barcelona, Acantilado.
- Bachelard, Gaston (2005): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 8ª reimpresión.
- Barthes, Roland (2009): *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo Veintiuno Editores, 17ª reimpresión, de la 1ª edición en español de 1982.
- Bravo Herrera, Fernanda Elisa (2012): «Fedeli d'amore. Dante, Valli y Marechal: "fedeli d'amore" en diálogo», *Literatura argentina e italiana en diálogo* [blog], 22 de junio: s/p. <http://literaturargentinaeitaliana.blogspot.com/2012/06/fedeli-damore.html> (último acceso: 7/12/2020).
- Campbell, Joseph (2009): *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica, 11ª reimpresión.
- Carballo, Emmanuel (1967): «Diálogo con Leopoldo Marechal», *Revista de la Universidad de México*, núm. 8, abril: pp. U/I-U/VIII [Suplemento].
- Cavallari, Héctor M. (1981): *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- Cervera Salinas, Vicente (2014): «Del Descenso y ascenso del alma al alma de Adán Buenosayres», *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2, Murcia: 38-48.
- Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2ª edición.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor, 9ª edición.
- Cortázar, Julio (1948): «Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres», *Realidad. Revista de Ideas*, 14, vol. 5, marzo-abril, Buenos Aires: 232-238.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gramuglio, María Teresa (1997): «Retrato del escritor como martinfierrista muerto», en Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.): *Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres*, México/Madrid, Conaculta: 771-806. [Colección Archivos.]
- Hutcheon, Linda (1992): «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana: 173-193.
- Marechal, Leopoldo (1997): *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.), México/Madrid, Conaculta. [Colección Archivos].
- Marechal, Leopoldo (2013): *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Editorial Corregidor.

- Navascués, Javier de (1997): «La intertextualidad en *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.): Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, México/Madrid, Conaculta: 742-743. [Colección Archivos.]
- Peña, Ernesto de la (2006), *La rosa transfigurada*, 1ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica.
- Podeur, Jean-François (1997): «Superación de lo lírico e imaginación en *Adán Buenosayres*», en Jorge Lafforgue-Fernando Colla (coords.): Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, México/Madrid, Conaculta: 807-835. [Colección Archivos.]
- Reyes, Alfonso (2003): *Antología. Prosa, teatro, poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 13ª reimpresión.



SOBRE LA AUTORA

Eridania González Treviño

Es maestra en Humanidades: Estudios Literarios, por la Universidad Autónoma del Estado de México y cursa el Doctorado en Humanidades: Teoría Literaria, en la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidad Iztapalapa). Entre sus principales publicaciones se encuentran los artículos «Parodia e ironía como subversión de la tradición en “El viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”» y «Amor como génesis poética en *Palinuro de México*, de Fernando del Paso»; el estudio crítico «De lo pintoresco a lo sublime. Josué Mirlo y su laberíntico paisaje, en *Josué Mirlo. Obra selecta*»; la reseña «Los dados al aire en *El amor inclusivo*»; la compilación y prólogo del libro *Tradición y transgresión: aproximaciones a la poética de Josué Mirlo*.

Contact information:

Email: eridaniag@gmail.com