

# Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Universidad de Buenos Aires  
fernandabravoherrera@gmail.com*

Recibido: 23 de octubre de 2023- Aceptado: 22 de noviembre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.88.2021.p15-33>

**Resumen:** El propósito de este trabajo es abordar, desde el comparatismo, las representaciones de lo macabro en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, a fin de identificar los valores ideológicos que se configuran con el entramado de símbolos e imágenes que apelan a diversas tradiciones. El análisis de las marcas, presentes y difusas en la novela, estudia las diferentes estratificaciones e inscripciones semánticas que construyen el cronotopo de la muerte, comprendido también como genotexto, en cuanto núcleo constante de sentido. Esta lectura explora las diferentes representaciones de lo macabro, es decir, de las imágenes y símbolos vinculados con la muerte, en lo metafísico o religioso, lo político-social y lo poético o metaliterario, series que confluyen en la unidad poético-narrativa e ideológica de la escritura.

**Palabras clave:** macabro – imaginario – imágenes – símbolos – comparatismo – tradiciones

## Configurations of the macabre in the writing of Leopoldo Marechal

**Abstract:** The purpose of this work is to address, from comparatism, the representations of the macabre in *Adán Buenosayres* by Leopoldo Marechal, to identify the ideological values that are configured with the network of symbols and images that appeal to various traditions. The analysis of the marks, present and diffuse in the novel, studies the different stratifications and semantic inscriptions that build the chronotope of death, also understood as genotext, as a constant core of meaning. This reading explores the different representations of the macabre, that is, of the images and symbols linked to death, in the metaphysical or religious, the political-social and the poetic or meta-literary, series that come together in the poetic-narrative and ideological unity. of the writing.

**Keywords:** Macabre – Imaginary – Images – Symbols – Comparatism – Traditions

## Premisas

La novela *Adán Buenosayres* representó para Leopoldo Marechal el salto del “género lírico al género épico”<sup>1</sup> (Marechal, 1998: 336) que le permitió responder a necesidades expresivas que en la poesía no podían “traducir [...] una serie de vivencias y ontologías” (Marechal, 1998: 336). La novela, según declaraciones autoriales, fue resultado de una crisis madurada, especialmente durante sus viajes a Europa, como reacción a las vanguardias y cuya resolución se delineó en el destino de su héroe, en el cumplimiento del “itinerario de una ‘realización espiritual’” (Marechal, 1966: 125) y en la conformación estratificada de la escritura en simbolismos geométricos. El “llamado al orden” que significó una transformación en su escritura, según Marechal, implicó que la composición de la novela fuera “paralela de la realización espiritual que ya presentía su autor aún en potencia” (Andrés, 1968: 32) y el reconocimiento de la novela como “una epopeya de la vida contemporánea, que ya no se puede escribir en hexámetros griegos” (Marechal, 1998: 402).

El simbolismo del viaje, constante en la producción de Leopoldo Marechal, condensa y estratifica las problemáticas y los valores de la escritura que había planteado el autor en relación con su primera novela, concebida como una *summa* literaria. El viaje, en cuanto categoría estética de organización de un proyecto narrativo y la expresión de posibles experiencias hermenéuticas, permite la inscripción de genotextos que, en manera poliédrica y estratificada, posibilitan las diferentes lecturas del texto, con sus múltiples implicaciones. Entre dichos genotextos, los núcleos de sentido que configuran lo macabro, en sus diversas variables, permiten trazar una vía hermenéutica, en la que confluyen otros abordajes y textos de la producción de Marechal.

En “Claves de *Adán Buenosayres*”, en el haz interpretativo propuesto para el abordaje de esta novela, y por extensión a su escritura, la agonía y el espacio infernal contribuyen en la modelización del genotexto de lo macabro. Marechal define a Adán Buenosayres a partir de su “estado ‘agónico’” (Marechal, 1966: 127), en cuanto se encuentra “en la frontera de ‘una muerte’” (Marechal, 1966: 128) que se cumple en su recorrido nocturno por la calle Gurruchaga y se resuelve en una resurrección a través del encuentro con el linyera, que representa a Cristo. El simbolismo geométrico confluye también en la construcción de autoimágenes, como lo señala Marechal, en cuanto “traduce un proceso del alma que, por ser el mío, transferí a mi personaje a medida que

---

<sup>1</sup> Cursiva en el original.

se desarrollaba y en el transcurso de los dieciocho años que me llevó la novela” (Marechal, 1966: 129-130). Este proceso que conllevó una crisis de la subjetividad y de las perspectivas estéticas e ideológicas implicó, en consecuencia, el desplazamiento de su escritura y, como observa María Teresa Gramuglio, la construcción de una nueva imagen autorial en el cumplimiento de un ciclo, en cuanto “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, el autor de *Adán Buenosayres*, un héroe de la ficción que siempre sobrevive a los otros héroes” (Gramuglio, 1997: 806).

Este genotexto se encuentra disperso, camuflado, central, marginal, a lo largo de la novela, dispuesto como indicio de lecturas y entrecruzado con otros, que permiten comprender la complejidad textual con la cooperación del lector.

### **Espectáculos macabros y matices de la muerte**

En el “Prólogo indispensable” de *Adán Buenosayres*, la narración inicia en el Cementerio del Oeste con el sepelio del poeta. El detenimiento en la descripción pone en contraste los signos visibles de la naturaleza viva por la primavera y el espacio del cementerio, decretando, sin embargo, “incredulidad acerca de la muerte” (Marechal, 2013: 91). Este movimiento pendular y dialéctico entre la muerte y la vida, entre lo macabro y lo trascendente signará la escritura de esta novela, resolviéndose positivamente al acoger al linyera, al final del “Libro Quinto”, y en la transfiguración que relata en “El Cuaderno de Tapas Azules”. El linyera, que permite la resurrección y la salvación de Adán, “vieja y andrajosa figura de hombre cuyo semblante no me parecía desconocido, [...] mirándome piadosamente” (Marechal, 2013: 504), conduce al poeta al reconocimiento de la verdadera rosa, de la Mujer Celeste que representa la *Madonna Intelligenza*, la *Sedes Sapientae*, la Virgen María. El despertar metafísico de Adán, que se explicita en “El Cuaderno de Tapas Azules”, concluye con la victoria sobre la muerte, en la afirmación de la primavera que se vislumbra desde el “Prólogo indispensable” y que cierra el “Libro sexto”:

Desde entonces mi vida tiene un rumbo certero y una certera esperanza en la visión de Aquella que, redimida por obra de mi entendimiento amoroso, alienta en mi ser y se nutre de mi sustancia, rosa evadida de la muerte. Y no sólo triunfa en su ya inmutable primavera, sino que se transforma y crece, de acuerdo con las dimensiones que mi alma va encontrando a su propio anhelo: 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. (Marechal, 2013: 505)

La novela, historia de un alma y una poética en agonía, es, en cierta manera, el gesto hecho discurso literario con el que se lleva “a pulso un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la

vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido” (Marechal, 2013: 91). Cuerpo y palabra devienen, entonces, un único *continuum* en el que muerte y transformación devienen parte indispensable en la conformación identitaria. Palabra y cuerpo que mueren, novela que no obstante configurarse como una *summa*, resulta, sin embargo, sutil y leve. La carne del hombre, que es caracterizada como “vencida” y “pesada”, resulta, en ese juego de oposiciones que se construyen con la referencia al “poema concluido”, indicio de un recorrido en el que lo material y corporal evidencian, en sus heridas y signos, las crisis en sus múltiples formas. La escritura, tal como lo confiesa el narrador, “L.M.”, en el “Prólogo indispensable”, se realizó “con el ánimo de quien cumple un gesto penitencial” (Marechal, 2013: 92), es decir, acompañando el itinerario de su imagen novelística.

Las imágenes de la muerte son constantes y abundantes en *Adán Buenosayres*, incluso para caracterizar a los personajes en actos aparentemente cotidianos, para señalar no solamente ese “estado agónico” que implica una desviación respecto al “entendimiento amoroso” sino también una imperfección en cualquiera de los órdenes que concibe Marechal. Así, el despertar de Adán, en el “Libro primero”, el Jueves Santo, correspondiente al período de Cuaresma, es descrito en oposición a la vivacidad de una ciudad caótica, pero productiva y activa, y se tensiona en una multiplicidad de imágenes que lo definen desde lo agónico y lo monstruoso. El elemento macabro difumina las diferencias entre el sueño y la muerte, de tal modo que el sujeto se encuentra “entregado a la disolución de tan sabrosa muerte” (Marechal, 2013: 100) y lo monstruoso se revela en ese sueño poblado “de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían” (Marechal, 2013: 100). Esta instancia del sueño en agonía, en donde lo monstruoso, que delinea un estado de miedo, es índice de una inquietante vida “otra”, se repite a finales del “Libro quinto”, modelizado, sin embargo, con la presencia de Cristo que carga la Cruz. La multitud festiva que aúlla “como fieras” (Marechal, 2013: 468) y los guerreros cuyas “fisonomías parecen símbolos” (Marechal, 2013: 468) constituyen “presencias torvas” (Marechal, 2013: 468) que, además de construir imágenes de lo monstruoso inquietante, contribuyen semánticamente a delinear el espacio de la muerte. En estos pasajes la muerte se entrelaza con el sueño, es decir, con la instancia nocturna de reposo e inconsciencia, en la que Adán “se olvidaba de sí mismo y olvidándose se curaba sus lastimaduras” (Marechal, 2013: 100). El estado agónico de Adán es, pues, la marca identitaria de su destino narrativo, por lo que se construye un cronotopo desde lo macabro en cuanto, como explicita “L.M.”, “nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela” (Marechal, 2013: 100).

A diferencia de Adán, en Samuel Tesler, cuyo despertar también se narra en el “Libro primero”, las marcas de la muerte no construyen un “estado agónico” o de “metamorfosis” (Marechal, 2013: 107) como el que transita Adán, ni la representación del sueño como “graciosa imagen de la muerte” (Marechal, 2013: 111), ni la referencia

a la poética gris y muerta de un “tejedor de humos” como las manos del poeta (Marechal, 2013: 116) y tampoco la conciencia de las “condiciones limitativas” (Marechal, 2013: 118) que derivan en el devenir temporal y en la muerte. En el caso de Samuel, las marcas de la muerte delinean los rasgos de la maldad y de la falta de humanidad, que se acentúan en su caracterización como el dragón Koriskos que duerme en una caverna oscura, en donde es imperceptible “alguna señal de vida” (Marechal, 2013: 123). Al dormir, la cara de Samuel Tesler es “inexpresiva como la de los faroles apagados y la de los muertos” (Marechal, 2013: 129) y al despertar “sus ojos muertos brillaron de súbito: la recta de la malignidad se acentuó en su frente y una sonrisa peligrosa encorvó sus labios” (Marechal, 2013: 132). El quimono de Samuel, desde lo monstruoso de las imágenes representadas que se acumulan siguiendo el principio del *horror vacui* del grotesco, con su acumulación simbólica que parece silenciar en su lenguaje hermético la vida, también tiene un registro desde lo macabro. Dos son las líneas que lo marcan, en un contrapunto antagónico respecto a Adán. La primera, con la leyenda “¡*Superhomo sum!*”<sup>2</sup> (Marechal, 2013: 138) que remite intertextualmente al *Übermensch* o Superhombre que propone Friedrich Nietzsche en *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, predicación que se organiza en tres cantos líricos, uno Nocturno, uno de Danza y uno Fúnebre, genotextos y símbolos presentes en la narración en *Adán Buenosayres*. La concepción del *Übermensch* se apoya en la afirmación dionisiaca que supone la ausencia o la muerte de Dios y origina su nostalgia en el deseo de inmortalidad. La muerte, pues, signa esta perspectiva en la que el hombre, que participa en la lucha entre el Bien y el Mal, y al hacerlo revela una crisis, también en cierta manera autobiográfica, para Nietzsche. La mostración del *Übermensch* descubre la oposición a una vida trascendente como la que se propone en *Adán Buenosayres*. Así, la leyenda “¡*Superhomo sum!*” en el quimono de Samuel reafirma las palabras de Nietzsche, inscribiendo a este personaje en ese universo filosófico y sintetizando su discurso.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cursiva en el original.

<sup>3</sup> “Seht, ich lehre euch den Übermenschen! / Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde! / Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht. / Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahinfahren!” (Nietzsche, 1883: 9-10). “¡Mirad, yo os enseño el superhombre! / El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra! ¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no. / Son despreciadores de la vida, son moribundos y están, ellos también, envenenados, la tierra está cansada de ellos: ¡ojalá desaparezcan!”.

La segunda línea que marca lo macabro en Samuel Tesler, en oposición a Adán Buenosayres, se construye en otra imagen de su quimono, en la que, junto a una “multitud delirante” (Marechal, 2013: 138), “a la altura del seco era dado ver a las cuatro Virtudes cardinales, muertas y llevadas en sendos coches fúnebres al cementerio de la Chacarita; los siete Pecados capitales, de monóculo y fumando alegres cigarros de banquero, formaban la comitiva detrás de los coches fúnebres” (Marechal, 2013: 138). El espacio del cementerio se construye aquí como si el quimono fuera el *Aleph*, la primera letra en el alfabeto hebraico, “ℵ”, cuyo símbolo en matemática designa la potencialidad o cardinalidad de conjuntos infinitos. En esta representación de las cuatro Virtudes cardinales muertas, cuyo funeral celebran los siete Pecados capitales, se invierte el orden que se establece desde el *Catechismus Catholicæ Ecclesiæ* (1997), que establece que las virtudes cardinales, por una parte, “mirano direttamente a un bene soprannaturale creato, per esempio, il dominio delle passioni” (Tanquerey, 1948: 624) y, por otra, “corrispondono a tutti i bisogni dell’anima e ne perfezionano tutte le facoltà morali” (Tanquerey, 1948: 624). El triunfo de los Pecados capitales refuerza las limitaciones de los hombres, y en consecuencia, los inscribe en el espacio de lo macabro sin posibilidad de resurrección o transformación, en una doble noche según el simbolismo geométrico. Esta representación de la muerte en el quimono de Tesler invierte la visión católica de la lucha contra los pecados capitales, central en la espiritualidad cristiana, que se cumple en la mortificación “per dar compimento alla purificazione dell’anima e impedirle di ricader nel peccato” (Tanquerey, 1948: 513). Por otra parte, en cuanto Samuel Tesler es continuamente descrito en relación con el pecado de la soberbia, como también se figura en *Megafón, o la Guerra* (1970), puede establecerse que la muerte se inscribe en este “desorden” o vicio que, desde la Teología católica, se define como “un amore disordinato di sè, per cui uno, esplicitamente o implicitamente, si stima come primo suo principio o ultimo suo fine” (Tanquerey, 1948: 515).<sup>4</sup> La muerte, entonces, para Tesler se concretiza en este ejercicio de idolatría por el cual el hombre se concibe como primer principio y último fin, tal como en el Salmo 52, “Dixit insipiens in corde suo: non est Deus”, se indica la conducta de los malvados que niegan la existencia de Dios, es decir, la del insipiente, arquetipo del infiel, del heresiarca o hereje que no cree en la existencia de Dios. De esta manera, Samuel Tesler se configura como un insipiente y la descripción de su cuerpo y de su vestimenta, esto es, su quimono, recupera algunos trazos de las representaciones medievales de los insipientes en los manuscritos, especialmente en las miniaturas de salterios y Biblias

---

Traducción de Andrés Sánchez Pascal (Nietzsche, 2006: 36-37).

<sup>4</sup> Cursiva en el original.

que incluían en la letra inicial del Salmo 52 la imagen de un *insipiens*, un juglar o un bufón de corte. Como explica Luisa Valente, en estos manuscritos se figuraba al insipiente como un loco marginal, con “il capo rasato, o comunque tonsurato; il corpo nudo o nascosto da una coperta oppure da un corto mantello, a volte con cappuccio anche a più punte” (Valente, 2018: 329). Valente señala que esta imagen del insipiente se transforma a partir de fines del Siglo XIII, pues “il mantello sbrindellato diviene un abito, a volte cucito con pezze di tessuti diversi e dai colori sgargianti, spesso di fattura elaborata e completo di calze; il cappuccio moltiplica il numero delle punte e si arricchisce di ornamenti” (Valente, 2018: 332-333). Domenico Sebastiani observa que la vestimenta del *insipiens* es la de los marginados y los locos, pues “all’inizio è coperto da un mantello o da un drappo, sotto il quale spesso è nudo e mostra anche i genitali, aspetto che non sembra ricollegare l’*insipiens* ai comportamenti licenziosi dei giullari, quanto alla condizione di insensato che è incapace di osservare le comuni regole di comportamento e non conosce la vergogna” (2021: 75).<sup>5</sup>

Es interesante observar que las representaciones de los juglares a partir del Siglo XIV, como señala Sebastiani, “in alcuni manoscritti franco-fiamminghi, o salteri inglesi, [...] portano sulla sommità del copricapo figure simili a draghi con la bocca spalancata” (2021: 78), es decir que la vestimenta contribuye a la configuración animalizada. La multiplicidad de símbolos e imágenes presente en el quimono de Samuel Tesler se conjuga con la construcción del dragón mercurial de los alquimistas, en la unión de sus opuestos y en la lucha de sus contrarios, en cuanto es “attivo, fiammeggiante, ardente, corrosivo, un insieme di luce e oscurità, veleno e medicina” (Martin, 2011: 704) y su proyección, durante el *opus*, supone combates y luchas, “conflitti violenti e rappresentazioni creative tra materiale e immateriale, reale e simbolico, volatile e concreto” (Martin, 2011: 704). La caracterización de Tesler como un dragón, además, remite a la configuración que se registra en los bestiarios medievales, que retoman su representación del libro del *Apocalipsis* y lo presentan como una bestia que “envenime al lechier de sa langue” (de Fornival, 1996: 414), que “co la lengua proferesce / belle parole e va male ordinando, / dà lo veneno a ki lo soferesce” (Anónimo, 1996: 524), comparable a un “uomo impio e crudele” (Cecco d’Ascoli, 1996: 601). Por esto, derrotarlo, en la lucha entre el Bien y el Mal, es tarea de santos y héroes elegidos. Sobre su naturaleza, a partir de los bestiarios medievales, Michel Pastoureaux señala que el dragón, “polimorfo e polivalente, è il prodotto della fusione in una sola creatura di numerose tradizioni più antiche [...]. Appartiene più al mondo soprannaturale che alla categoria del meraviglioso; in questo senso, è un animale molto reale, terrificante ma

---

<sup>5</sup> Cursiva en el original.

per niente strano, sul quale [...] accumulano molte conoscenze” (2012: 259). Esta fusión de elementos de diferentes tradiciones remite a la construcción identitaria de Tesler propuesta por Marechal, con su tremenda deshumanización paródica.

El quimono de Tesler actualiza la capa del insipiente y su locura -que le significa su encierro en un manicomio del cual Megafón y sus compañeros lo rescatan- y denuncia la falta de raciocinio de aquel que niega a Dios, desde la mentalidad y la teología medievales. En relación con esto es importante citar, como intertexto que es negado en el quimono y en la construcción discursiva de Tesler, el argumento ontológico de Anselmo d’Aosta en *Monologion* y *Proslogion*, que parte del Salmo 52 para figurar el insipiente y demuestra la existencia de Dios a través del razonamiento.<sup>6</sup> La racionalidad de Tesler, en cuanto filósofo, resulta en consecuencia una capacidad vacía y ociosa, desde la propuesta de Anselmo tal como la reescribe Marechal, pues se opone al Intelecto sin someterse a la fe y, a través del quimono, complaciéndose como los soberbios “delle proprie doti e dei propri meriti come ne fossero essi i soli autori” (Tanquerey, 1948: 516). La racionalidad de Tesler, privada de la fe, niega “el Intelecto trascendente por el cual el hombre se une o puede unirse a Dios” (Marechal, 1966: 126) al cual se refiere Marechal en las “Claves de *Adán Buenosayres*”. La exuberancia del quimono, con la multiplicación de imágenes, símbolos y referencias, sostiene la figuración de la soberbia del filósofo Tesler, pues se simula en las representaciones una grandeza que, sin embargo, se opone racionalmente, si seguimos la propuesta de Anselmo, a la prueba que permite acertar la existencia de Dios. Italo Sciuto afirma sobre esta prueba que la grandeza es “intesa non in senso quantitativo ma secondo ciò che potremmo dire il ‘valore’. Si giunge dunque ad affermare che è sommo per l’unità, l’identità e l’assolutezza o eccellenza” (2002: 16). De esta forma, la multiplicidad y la dispersión del quimono de Tesler, por su movimiento centrífugo y caótico, no construyen una grandeza, porque no alcanzan la unidad en el valor, como Dios. Es por ello que el quimono, aun en la riqueza de sus elementos, funciona como un símbolo de muerte del insipiente.

---

<sup>6</sup> “Si enim vel in solo intellectu est, potest cogitari esse et in re; quod maius est. Si ergo id quo maius cogitari non potest, est in solo intellectu: id ipsum quo maius cogitari non potest, est quo maius cogitari potest. Sed certe hoc esse non potest. Existit ergo procul dubio aliquid quo maius cogitari non valet, et in intellectu et in re” (Anselmo d’Aosta, 2002: 316). “Si existiese sólo en el entendimiento, se podría pensar que existiese también en la realidad, lo cual es mayor. Por tanto, si aquello mayor que lo cual nada puede ser pensado estuviera sólo en la inteligencia, esto mismo mayor que lo cual nada puede ser pensado sería algo mayor que lo cual podemos pensar algo. Pero esto no puede ser. Existe, pues, sin género de duda, algo mayor que lo cual no cabe pensar nada, y esto tanto en la inteligencia como en la realidad”. Traducción de Judit Ribas y Jordi Corominas (San Anselmo, 1998: 12).



La riqueza de elementos del quimono y su inscripción en el espacio de la muerte, además, convocan el Salmo 48 que recita que la riqueza no preserva de la muerte. La multiplicidad de figuras y símbolos, entonces, aun cuando se prefigure como la exaltación del Superhombre y sea un esfuerzo de victoria sobre la muerte, resulta en definitiva una derrota en cuanto no se apoya en la fe. En la nota a este Salmo en la *Biblia* editada por la Conferenza Episcopale Italiana (CEI) y la Unione Editori e Librai Cattolici Italiani (UELCI), se señala que “questa meditazione si ispira alla riflessione sapienziale, che guida l’uomo a una più profonda conoscenza di sé e a una valutazione dei beni e delle ricchezze alla luce di Dio e della sua parola. Sullo sfondo sta la realtà della morte, che fa da severo ammonimento al ricco e al superbo rendendo illusori il successo e la prosperità” (2008: 811).

Otra marca de la muerte que se inscribe en la caracterización de Tesler se registra cuando dialoga con Adán y hablan sobre el amor. Luego de confesar que había escrito un soneto para Haydée Amundsen, Tesler asume rasgos que recuperan los de un dragón, perfilándose desde lo monstruoso y demoníaco. Nuevamente la mirada, que aborda y permite conocer el mundo, ser reflejo del alma según las creencias populares, se modeliza desde lo macabro. Así es descripto: “Calló de pronto, con las mandíbulas apretadas, la nariz venteante, los ojos turbios y la boca reseca: pareció que un incendio de viejas ciudades malditas reflejaba su luz en aquel mascarón demoníaco. Pero todo se borró en un instante, y los párpados de Samuel Tesler se abatieron como dos hojas muertas” (Marechal, 2013: 150). El amor y su expresión poética, entonces, no permiten una trascendencia en el caso de Tesler, porque se limitan a lo corporal y cae en lo ridículo sin que haya un gesto penitencial o catártico, a diferencia del movimiento que realiza Adán Buenosayres en “El Cuaderno de Tapas Azules”, en donde confiesa que “de amor es la carne de mi prosa, y del color de amor se tiñe su vestido” (Marechal, 2013: 471), convocando versos de *Vita nuova* de Dante Alighieri, dedicados a la memoria de Beatrice, cuya memoria evoca.

El “Libro primero” concluye con el relato de la muerte de Samuel Tesler y el destino de su obra perdida, que en cierta medida muere con él. En esta narración revisa y refuta las versiones de su muerte, algunas calificadas como leyendas apócrifas o calumnias, rectificando que Tesler, “maduro ya para las grandes revelaciones merced a un cauteloso ejercicio de las virtudes heroicas, se apeó sencillamente de este mundo como quien baja de un tranvía Lacroze” (Marechal, 2013: 152). La muerte encuentra así un contrapunto con la cotidianeidad, permitiendo que pierda los rasgos que provocan temor o angustia. No hay indicios ni referencias a un espacio utópico ni a una escatología eutópica, sino formas paródicas que remiten a la filosofía y a otros filósofos, resaltando el carácter ecléctico de Tesler. La muerte de Tesler se narra también en el último capítulo de *Megafón, o la Guerra*, después de la de Megafón, rodeado, como se relata en *Adán Buenosayres*, de sus discípulos. En *Megafón*, el último discurso de Tesler, que funciona como un testamento, se transcribe en las “Lamentaciones de Samuel, filósofo

villacrespense” (Marechal, 1970: 358), salmodiadas “con histriónica voz de solista” (Marechal, 1970: 358). El carácter teatral y paródico de la muerte de Tesler, con la que se cierra la gesta de Megafón y los otros héroes que lo acompañan, alterna elementos grotescos y rebajados con enunciaciones filosóficas de orden metafísico y dogmas religiosos *sui generis*. El principio corporal se inscribe cuando Tesler orina citando a Gargantúa que inunda la ciudad de París, mezclando ese hipotexto con el discurso alquímico. Es interesante señalar que en *Megafón* Tesler se define a sí mismo como un bufón de un Rey (Marechal, 1970: 358), recuperando así su configuración como *insipiens*, tal como se reconstruyó a partir de una serie de imágenes y huellas en *Adán Buenosayres*.

Por lo que se refiere a Adán, además de las continuas referencias a su “estado agónico”, a las metáforas de su agonía que lo presentan como un “pez que ha mordido un anzuelo, que se agita en el agua, que ya no es libre pero que todavía no está en la mano del pescador” (Marechal, 1966: 127-128) y al *leitmotiv* de los redobles de “los tambores de la noche penitencial” (Marechal, 2013: 102) en su alma, son varias las secuencias narrativas que construyen el cronotopo de la muerte. Si se retoman la metáfora y el *leitmotiv* señalados, en la Glorieta de Ciro Rossini, en el “Libro cuarto”, la muerte, en cuanto cronotopo y genotexto, parece llegar a un punto decisivo de junción, en el que además se imbrican los simbolismos del viaje, de la navegación y del agua. Adán Buenosayres, “*como hablando consigo mismo*”<sup>7</sup> (Marechal, 2013: 372), (se) dice:

Uno está navegando en ciertas aguas oscuras, y de repente se da cuenta que ha mordido un anzuelo invisible [...] (Los tambores redoblan en un *crescendo* ensordecedor.) ¡Y uno se resiste, forcejea, trata de agarrarse al fondo! Es inútil: ¡el Pescador invisible tironea desde arriba! (Se han desfondado los tambores. Adán Buenosayres deja caer su frente sobre la mesa, y al hacerlo derriba con estrépito el vaso único.) (Marechal, 2013: 372)<sup>8</sup>

La navegación en aguas oscuras representa un movimiento centrífugo y centrípeta a la vez, en el que la aventura del viaje se desdibuja para dar paso a un proceso de (auto)conocimiento. Es, pues, un “umbral”, comprendido como cronotopo en el sentido bajtiniano, en el que el agua simboliza, según la propuesta de Gaston Bachelard, disolverse, morir, pues su oscuridad “*trasmette strani mormorii funebri*” (2006: 59). El agua que corre sin detenerse funciona como símbolo del devenir y de la muerte y puede concebirse, por ello, como un cuerpo que también deviene en el tiempo y muere. La

---

<sup>7</sup> Cursiva en el original.

<sup>8</sup> Cursiva en el original.

oscuridad de las aguas revela, además, un universo sumergido y desconocido, que produce inquietud y declina una serie de valores, algunos contradictorios, como rito de iniciación que permite llegar al *opus* y en cuanto espacio de irrupción de la muerte tras la concientización de ser gobernado por pasiones amenazadoras o por el inconsciente que se presentifica. El agua oscura, desde la lectura de Bachelard, construye la representación y la experiencia de “una morte immobile, in profundità, di una morte che rimane con noi, vicino a noi, dentro di noi” (2006: 82), y cuyo horror es tranquilo y lento (Bachelard, 2006: 103). La navegación en aguas oscuras remite al último viaje, por lo que conecta con el mundo divino y con el de ultratumba. Este pasaje de *Adán Buenosayres* recupera el río Lete del mito greco-latino, que “segna il discrimine tra mondo dei vivi e mondo dei morti” (Ferrari, 2015: 11). A diferencia de este mito no es Caronte el que lleva a Adán, sino un Pescador invisible que lo tira hacia arriba, convocando en este gesto los versos de *Laberinto de Amor*: “[...] ¿cómo salir de la noche doliente? / Y respondió: / ‘En su noche toda mañana estriba: / De todo laberinto se sale por arriba / Si el alto Amor lo quiere” (Marechal, 1935: 48-49). De esta forma, la oscuridad de las aguas, que construye el cronotopo de la muerte y de la noche de perdición y, a la vez, de expiación, se resuelve por el gesto de salvación. Como señala Mircea Eliade, “il simbolismo delle Acque, quindi, implica sia la Morte che la Rinascita” (2021: 135) y, en cuanto confieren y quitan la vida, tienen una doble función pues “disintegran le forme, le aboliscono, ‘lavano i peccati’, sono ad un tempo purificatrici e rigeneratrici” (2021: 136). El vaso único que se rompe alude a la ruptura de un cáliz que simboliza la vida y, aunque “rebajado”, elípticamente absorbe la simbología del Graal que “significa simultáneamente un vaso (grassale) y un libro (gradale)” (Cirlot, 1992: 220) y, aunque se represente generalmente como una copa, puede tomar diferentes formas y “fa parte del simbolismo del viaggio notturno per mare, del tesoro difficile da ottenere e della pietra alchemica che è al tempo stesso elisir e panacea” (Martin, 2011: 786).

En el “Libro primero” se incorporan dos historias recuperadas por la memoria de Adán para acentuar y sostener su recorrido por el cronotopo de la muerte. La primera que evoca, el sepelio del angelito, pertenece al mundo rural de su infancia en Maipú, condensada en un verso del “Poema del sol indio” en *Días como flechas*, “el amor más alegre que un entierro de niños” (Marechal, 1984: 72), parodiado en una reunión de la familia Amundsen por Lucio Negri, cuyo nombre denota alegóricamente atributos negativos. La segunda, también perteneciente a su infancia en Maipú, cuando debía enfrentarse a la angustia de la noche mientras escuchaba “el rumor de la tierra que giraba sobre su eje; y al fin el silencio puro, [...] principio y fin de toda música” (Marechal, 2013: 112) e imaginaba la muerte de su madre, su estado de orfandad y el dolor que sentía.

La evocación del “velorio del angelito” no significa tanto un relato anecdótico de una práctica funeraria o la observación metaliteraria de una construcción metafórica

perteneciente al período vanguardista de Marechal, sino una inscripción más en este genotexto vinculado con la muerte que tiende a la consolidación de una perspectiva ideológica. Este ritual funerario, perteneciente a algunas zonas rurales, expresa una espiritualidad popular que permite integrar en una unidad no dolorosa la vida y la muerte. Su propósito es celebrar la muerte de quien, por su corta edad, se transforma en un ser espiritual, alejado de los dolores, es decir, el paso que propicia la cancelación de una muerte biofísica a través de una vida angelical o espiritual. Se trata de una muerte sin llanto, en cuanto hay una celebración festiva y gozosa, en la cual participa la comunidad, manifestando el deseo de perdurabilidad. En la celebración se construye un mito por el cual, además de domesticar el dolor, se construye un rito de pasaje que completa un ciclo y que encuentra sus raíces en la comprensión medieval de la muerte, que viene “domesticada” según dos principios que suponen la brevedad de las cosas terrenas y la alegría por la salvación de las almas (Le Goff, 2021: 105). En cuanto el sepelio resulta una fiesta, es oportuna la observación que hace de esta Franco Cardini quien afirma que es resurrección de una sociedad, en cuanto “la sua funzione principale sembra essere un esorcismo di proporzioni comunitarie contro le forze della distruzione e del caos” (2016: 51). En *Adán Buenosayres* la muerte del niño significa una vía de confirmación de una vida separada de las contingencias, de la materia, del cuerpo, de la muerte, porque permite “irse a vivir en otro eternamente por la virtud eterna del Otro” (Marechal, 2013: 105). Desde la mirada de Adán, la angelización del cuerpo, entonces, busca indicar el espacio liminal del velorio, por el cual se recrean signos que aseguran una reagregación bio-física y espiritual. El cuerpo, en este ritual, no deviene una “forza ‘ostile’ [...] come oggetto in crisi” (De Martino, 2021: 48), sino positiva porque implica un *continuum*, en el cual, sin embargo, para ello es necesario el bautismo, pues permite “completar la *desagregación* y habilitar el inicio de una *liminalidad –exequial–* en búsqueda (en pos) de una *reagregación al estado angélico*”<sup>9</sup> (Bondar, 2014: 126). El cadáver es, como señala Ernesto De Martino, “ambivalente”, en cuanto “si dibatte per i sopravvissuti nella infeconda polarità di repulsione e attrazione” (2001: 48). Esta ambivalencia es reconocida por Adán cuando describe el velorio del angelito como una “parodia” (Marechal, 2013: 105) y se detiene en la descripción del cuerpo: “[...] al niño muerto, sentado en su sillita, entre velas humeantes a cuya luz brillaban las lentejuelas de su túnica y el dorado papel de las alitas que su madre le había cosido a los hombros. [...] Pero los ojos del ángel no miraban ya: dos tapones de algodón en sus narices la primera disolución de la carne, y moscas verdes caminaban por sus mejillas de talco” (Marechal, 2013: 104-105). Esta mostración del cuerpo en proceso ya de corrupción,

---

<sup>9</sup> Cursiva en el original.

por una parte, y, por otra, el uso del término “parodia” confieren a la descripción del velorio del angelito cierta ambigüedad que crea también inquietud. Existe un distanciamiento, que va más allá del reconocimiento de las formas simbólicas del ritual y su transposición con el proceso que está “padeciendo” Adán en su agonía, no obstante la voluntad de re-significación de la muerte a través de la investidura y la reagregación espiritual. Esto se produce porque el término “parodia”, presente tres veces en *Adán Buenosayres*, es usado para referirse a una imitación limitada e imperfecta, no necesariamente cómica, que conlleva una degradación (Bravo Herrera, 2015: 57-58) y porque el ritual podría devenir una forma limitada en “la pura ‘literalidad’” (Marechal, 1966: 138) sin alcanzar el “sentido simbólico” (Marechal, 1966: 138). La descripción de la corrupción del cuerpo acentúa la materialidad del rito y, por lo tanto, la victoria de la muerte corporal y la fragilidad de los mecanismos de significación de la angelización. Si se establece un paralelismo entre la epopeya y este rito fúnebre, en cuanto en ambos se estructura una dimensión simbólica, es oportuna la afirmación de Marechal que fija que “los medios de expresión están subordinados al ‘fin’, y la ‘letra’ no arrebatara jamás su primer plano al ‘espíritu’” (1966: 139), por lo que la utilización literal de mitos, símbolos, literaturas implicaría, en consecuencia, una “profanación” del sentido simbólico. No obstante estas ambigüedades y limitaciones, el sepelio del angelito consiente plantear la existencia de una reagregación espiritual que supere la muerte biológica y, a partir de ello, un desplazamiento que posibilite re-significar todas las muertes en *Adán Buenosayres*, asegurando una presencia espiritual. De esta manera, así como el cuerpo del niño, cuando fallece, se angeliza con una investidura y el rito fúnebre se caracteriza por el espíritu alegre y popular, el cuerpo de Adán deviene angélico, leve y sutil como un poema concluido y la narración, rito discursivo que acompaña esa muerte, alivia ese sentido simbólico a través del “humor angélico” (Marechal, 1966: 133), que le permite la consecución de la catarsis al “‘camoufflar’ el itinerario metafísico de la obra con las guirnaldas humorísticas de Rabelais” (Marechal, 1966: 131).

Luego de definir su alma diurna, “hija del sol padre de la inteligibilidad” (Marechal, 2013: 111) y aceptar su frecuentación de la noche, con el valor penitencial tras las huellas de San Juan de la Cruz, en una unión de opuestos aparentemente contradictoria, Adán recuerda su percepción de los silencios y ruidos de la noche, que le dan espacio a sus fantasías, entre las cuales la muerte de su madre. En esta fantasía construye no solamente la pérdida, sino también una auto-imagen, en la que miraba “por última vez [...] dentro del ataúd [...] el rostro de su madre cubierto de un sudor frío que se enjuga con suaves pañuelos; las manos de su madre [...]. Y su llanto arreciaría sobre todo esas manos” (Marechal, 2013: 112-113). En esta fantasía el lamento fúnebre a través del llanto se diferencia del sepelio del angelito, en el cual se registra la alegría por domesticación del dolor y se modula en manera diversa del lamento fúnebre ritual, cuyo “comportamiento [...] deve essere rigorosamente iterato nella prassi rituale” (Massenzio, 2021: XXVII): La muerte resulta una constante en su infancia, pues rememora varias

escenas de muerte, entre las cuales la del sargento Juan Bautista Cabral en la batalla de San Lorenzo para salvar al General José de San Martín, la de Cristo a través de los versos de un romance tradicional (Marechal, 2013: 113). Diferente es la relación de Adán con su abuelo Sebastián del cual evoca, con esfuerzo, el rostro y los pasajes más importantes de su vida. En este caso es la memoria la que opera convocando un “espectro” sin que este asuma las características fantasmagóricas o sea un fenómeno onírico que causa inquietud. Esta emoción, sin embargo, está presente en la percepción de las limitaciones impuestas por el tiempo, el devenir y la muerte, que lo conduce a “funestas ilusiones; en su incredulidad, extrañeza o repugnancia de la muerte como total aniquilamiento” (Marechal, 2013: 119), que es atenuada por la comprensión del “origen divino del alma” (Marechal, 2013: 119).

En el “Libro segundo”, al comenzar Adán su caminata hacia la calle Monte Egmont, después de su encuentro con la vieja Chacharola, cuyo amor de madre había muerto tras la fuga de su hija, se intercala el diálogo entre los tres cocheros fúnebres en “La Nuova Stella de Posilipo” (Marechal, 2013: 158-159), que hablan del poco temor y respeto que inspiraba la muerte en esos tiempos. Más adelante, al llegar a la calle Warnes Adán debe detenerse ante el paso de un cortejo fúnebre, que es descrito incluso con exclamaciones de alegría. Es central el cuerpo de los animales, en ausencia del cuerpo del difunto, del cual solo se conocen las iniciales y no el nombre completo, para presentificar la muerte, como instancia concreta y tangible: “Seis caballos negros, lustrosos de sudor hasta las verijas, babeantes de espuma y encorvando sus orgullosos pescuezos, tiraban del coche fúnebre, gobernados con riendas blancas por dos rígidos aurigas que miraban al oeste. ¡Hurra! Detrás venía la carroza de las flores, palmas, coronas y cintas de color morado” (Marechal, 2013: 165). Frente a esta demostración de la presencia de la muerte, Adán reconoce el odio y el temor, viendo las reacciones de los pasantes: “Un odio instintivo a la muerte, pero un odio reverencial. Acaso imaginan que la guadañadora invisible, sentada en el alto pescante junto a los cocheros, los está espiando recelosamente y cuenta y recuenta los saludos” (Marechal, 2013: 165). Las preguntas que se pone Adán sobre el sentimiento ante la muerte resultan una indagación alrededor de la lucha contra el miedo y la naturaleza de la muerte. Es interesante la personificación de la muerte, su presencia invisible, el reconocimiento a través de la guadaña y sobre un coche tirado por caballos, según la imagen que desde el Medioevo se transmite, del mismo modo que su accionar indiscriminado y azaroso, pero siempre inevitable que marca “el Triunfo de la Muerte”, uno de los temas macabros junto a la “Danza Macabra” y el “Encuentro de los tres vivos con los tres muertos”. Hay, en ese temor, un miedo a la muerte del cuerpo más que a la del alma por el pecado, porque no hay un componente teológico, y la alegría que se construye, por ejemplo, en el sepelio del angelito, es inexistente en este caso al no plantearse una espiritualización o un propósito de redención. Siguiendo su camino, Adán repite un versículo del Apocalipsis, que ya desde el “Libro primero” funciona como si se tratase de una respuesta a un Salmo responsorial. En “La Nuova Stella de Posilipo” Adán descubre a los tres

cocheros fúnebres, a los que describe a partir de figuras mitológicas, pero degradándolos en la ridiculez del aspecto, como una forma de exorcizar el temor a través del rebajamiento paródico: “¡Flacos aurigas de la Parca! [...]. Galerones raídos, libreas de color verdemuerte y botonaduras de un metal sin gloria. ¡Carontes de pantalón remendado en el culo! Gruñendo cuentan las propinas, o hacen buchec de guindado para sacarse de la boca el gusto fénico de la muerte” (Marechal, 2013: 167). Más adelante son constantes las referencias a la muerte, sea referida a historias o como cualificación de personas, situaciones y objetos. Así, se van encadenando la vieja Cloto que no tiene lágrimas para llorar “después la muerte o la dispersión de todos: carnes y gestos que uno amaba, que dolían y que se le escaparon de entre los dedos, así, tan fácilmente como un puñado de arena” (Marechal, 2013: 186); la superposición de la imagen del difunto Juan con la de Adán (Marechal, 2013: 187); la música que en lo de Jaime, el peluquero andaluz, exalta “la dolorosa muerte de *Carmen*” (Marechal, 2013: 189); doña Gertrudis, una vecina que participa en la “batalla” en el sector de la calle Gurruchaga, “pálida como el ángel de la muerte” (Marechal, 2013: 191); los parroquianos del “Café Izmir” llorando “con el ángel de la muerte” (Marechal, 2013: 196); en la discusión con Lucio Negri sobre la existencia del alma y la asimilación “a lo infinito por la virtud del Otro y la muerte de sí” (Marechal, 2013: 203); en la posibilidad o necesidad de dar una muerte poética a la Solveig ideal en “El Cuaderno de Tapas Azules”, con “un funeral maldito y una liturgia de fantasmas que lloran desde los ojos a los pies” (Marechal, 2013: 218). El clímax en la reunión en la casa de los Amundsen se alcanza al final del “Libro tercero” con la “Danza macabra” de Adán que baila con la señora de Ruiz, descrita como un “esqueleto”: “Sus manos oprimían un costillar endeble, y el aliento de su fúnebre compañera (un triste olor de catacumba) le daba en pleno rostro. ¡Bien! Adán giraba locamente, abrazado a su manojito de huesos” (Marechal, 2013: 250). Esta danza reescribe el espectáculo de la muerte en uno de los temas medievales en los que se narra el encuentro del hombre con la muerte, que se representa en el baile, “simbolo della lenta consumazione del corpo, [...] che accompagna ogni individuo in ogni momento della giornata” (Tanfoglio, 2014: 417). En las Danzas Macabras medievales quienes participan lo hacen obligados, en un modo descompuesto, con un doble “il cui ruolo di livellatore delle disuguaglianze terrene esprime [...] una forte protesta sociale” (Frugoni, 2020: 91). Por otra parte, la representación de la señora Ruiz responde a la forma con que viene imaginada la Muerte, no tanto el muerto, como Triunfo de la Muerte, es decir, “sotto forma di uno scheletro disseccato, [...] espressione simbolica della condizione umana” (Frugoni y Facchinetti, 2016: 19). La Danza Macabra también se encuentra en la referencia al cuerpo cuando es cremado (Marechal, 2013: 322) y en el baile durante una boda en Maipú, recordado en “El Cuadernos de Tapas Azules”, cuando Adán percibe con intensidad la corrosión del Tiempo y siente cómo

[...] un viento glacial me sustraía de pronto al ritmo de la fiesta, devoraba luces y barría sonidos. Y ante mis ojos operóse 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. (Marechal, 2013: 473)

El “Libro tercero” continúa el clímax macabro con la excursión nocturna por Saavedra, que representa un viaje a un mundo de espíritus, apariciones, fantasmas, espectros, habitantes de un imaginario y de un “más allá”, en busca de “la casa del muerto” (Marechal, 2013: 254) y mientras Pereda silbaba el tango “La Chacarita” (Marechal, 2013: 262)<sup>10</sup> que apunta al famoso cementerio de Buenos Aires. Los héroes cruzan una frontera en donde también lo demoníaco se presentifica a través de lo sobrenatural, la magia, las prácticas, los espacios que funcionan como umbrales entre diferentes realidades. El encuentro con el hedor y la forma oscura de un caballo muerto con aspecto fantasmagórico (Marechal, 2013: 266), resulta uno de los pasajes en donde la muerte conjuga lo corporal con lo espiritual. Son varias las referencias al Infierno clásico: un perro que ladra y parece “el mismísimo Cancerbero, guardián de las puertas infernales” (Marechal, 2013: 262), el arroyo que atraviesan como si se tratase del río Estigia o los ríos del Tártaro (Marechal, 2013: 293). La estructuración cómica desliza lo macabro a lo festivo y quita el temor y lo solemne al tratamiento de cuestiones que abordan la historia argentina en la aparición de los espíritus, espectros o fantasmas. El objetivo de esta excursión es participar en el velorio de “Juan Robles, pisador de barro” (Marechal, 2013: 301). La descripción del cuerpo dispuesto para ser velado es detallada también, para dar resalto a la corporeidad y al rito fúnebre en el que participan vecinos, amigos y las Tres Viejas o las Tres Cuñadas Necrófilas, que recuerdan las prácticas del lamento fúnebre y del llanto ritual estudiados por De Martino (2021) y la figuración del “Encuentro de los tres vivos con los tres muertos” (Frugoni, 2020; Frugoni y Fachinetti, 2016). Juan Robles es descrito con “un aire bien ceremonioso, enfundado como estaba en su traje de casamiento y extendido cuan largo era en su negro ataúd con manijas de bronce” (Marechal, 2013: 301). Adán y sus compañeros se encuentran en este velorio interesados en descifrar el destino del alma de Robles, “desprendida recién de su cascarón terrestre y lanzada ya quién sabe a qué regiones oscuras” (Marechal, 2013: 302). La tensión a la espiritualidad en este velorio se cumple como en el del angelito, a través de una reagregación que crea un paralelismo. Juan Robles, el difunto, deviene ya no un cuerpo sino “un terrón de barro que se deshacía lentamente” (Marechal, 2013: 342) y el epitafio lo conforman versos que además son un réquiem para el mundo de Maipú, con la mediación del “Pisador Celeste”.

---

<sup>10</sup> Tango instrumental compuesto por Vicente Loduca (1919).



En la Glorieta de Ciro Rossini, en el “Libro Cuarto”, la muerte está presente en la naturaleza, en la música, en los músicos y poetas. Nuevamente Adán piensa en la muerte de Solveig, “barro fragilísimo de una sutil arquitectura” (Marechal, 2013: 380), retomando las imágenes del velorio de Juan Robles. Dicha muerte se concretiza en “El Cuaderno de Tapas Azules”, para realizar “la poética muerte de un fantasma” (Marechal, 2013: 380). La Glorieta de Ciro encuentra un lado aún más oscuro en el “Libro séptimo (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)”, correspondiente a la Tercera Espira, que condena el pecado de la gula. Ciro Rossini aparece transfigurado como un demonio que organiza un gran Banquete “amenizado” con la ejecución deformada de “Six Concerts à plusieurs instruments” de Johann Sebastian Bach, mientras parodia a Trimalción, el rico de *Satyricon* de Petronio Arbitro. En este Banquete, mientras el ritmo semeja el de una pesadilla (el sueño, que recuerda a la muerte, deviene una deformación negativa, sin la paz o la espiritualización), Ciro, recuperando la práctica de las *larvae conviviales* (García Barraco, 2020), aparece

[...] exultante bajo su librea y portador de un esqueleto articulado que hizo danzar sobre las cabezas de los banqueteadores.

—¡Traguen hasta reventar! —les gritó Ciro en tono fanático—. ¿Cuántas vidas tenemos? ¡Una! ¿Qué somos, al fin y al cabo? ¡Esto!

Agitó con furia el esqueleto y se alejó al trote, como había llegado. (Marechal, 2013: 561)

El esqueleto toma la forma de la práctica ya relatada por Heródoto<sup>11</sup> y por Petronio<sup>12</sup>, propia del mundo antiguo, desde los egipcios y especialmente entre los romanos, que

---

<sup>11</sup> “ἐν δὲ τῆσι συνουσίῃσι τοῖσι εὐδαίμοσι αὐτῶν, ἐπεὰν ἀπὸ δείπνου γένωνται, περιφέρει ἀνὴρ νεκρὸν ἐν σορῶ ξύλινον πεποιημένον, μεμιμημένον ἐς τὰ μάλιστα καὶ γραφῆ καὶ ἔργῳ, μέγαθος ὅσον τε πηχυαῖον ἢ δίπηχυν, δεικνὺς δὲ ἐκάστῳ τῶν συμποτέων λέγει ‘ἐς τοῦτον ὀρέων πῖνέ τε καὶ τέρπευ· ἔσσει γὰρ ἀποθανὼν τοιοῦτος.’ ταῦτα μὲν παρὰ τὰ συμπόσια ποιεῦσι.” (Erodoti, 1896: 154). Traducción de Bartolome Pou: “En los convites de la gente rica, cuando ha acabado la comida, un hombre pasa a la redonda un cadáver, hecho de madera, en su ataúd, imitado a la perfección por el labrado y la pintura, tamaño en todo de un codo o dos y al enseñarlo dice a cada uno de los comensales: ‘Míralo, bebe y huelga, que así serás cuando mueras.’ Tal es lo que hacen en los convites” (Heródoto, 1985, I: 151).

<sup>12</sup> “[...] dum titulos perlegimus, complosit Trimalchio manus et: ‘eheu, inquit, ergo diutius uiuit uinum quam homuncio. quare tangomenas faciamus. vita uinum est. verum Opimianum praesto. heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant’. potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus laruum argenteam attulit seruus sic aptatam, ut articuli eius uertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit: / ‘eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! / Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. / Ergo uiuamus, dum licet esse bene’ (Petronio Arbitro, 2023: 190).

luego originó los espectáculos medievales macabros, pero sin que se registre el goce sino el castigo y la culpa por el pecado de la gula. El cuerpo no es beneficiario del recordatorio del *carpe diem / memento mori*, pues viene condenado. Así, la muerte alcanza una dimensión teológica en donde la culpa signa el cuerpo.

### **Mínimas conclusiones a manera de cierre**

La presencia constante del cronotopo de la muerte determina la construcción del genotexto de lo macabro. Es a partir de esto que Marechal se apoya en la modelización de su perspectiva ideológica, revisando y reescribiendo tradiciones para proponer una nueva poética, una crítica social, atenta a la historia nacional, a sus mitos y tradiciones y para sostener una metafísica. El elemento cómico opera, en algunos casos, como catarsis y, en otros, lo monstruoso conduce al rechazo y al temor. Las estrategias tienden a una definición discursiva en la que se impone una verdad, centrípeta, por sobre las diseminaciones y los camuflajes.

### **Referencias bibliográficas**

- ANDRÉS, Alfredo, 1968, Palabras con Leopoldo Marechal, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor.
- ANÓNIMO, 1996, Il “Bestiario moralizzato”, en Morini, Luigina (ed.), *Bestiari medievali*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 493-547.
- ANSELMO D’AOSTA, 2002, *Monologio e Proslogio*, Milano, Bompiani.
- BACHELARD, Gaston, 2006, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Cornaredo, red!
- BONDAR, César Iván, 2014, “Sobre el velorio del angelito Provincia de Corrientes y Sur de la Región Oriental del Paraguay”, en *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 12, pp. 121-137.

---

Traducción de Julio Picasso: “En ese momento un esclavo trajo un esqueleto de plata fabricado de tal manera que, móviles, las articulaciones y vértebras se doblaban en todo sentido. Trimalción lo arrojó varias veces sobre la mesa... Añadió: ¡Ay! ¡Miserables de nosotros! / ¡Qué impotencia la del pobre hombre! / Todos así seremos/ cuando el Orco nos recoja./ Vivamos, pues, en tanto que existir con salud/ permitido nos sea” (Petronio, 1991: 84).

Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal

- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa, 2015, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.
- CARDINI, Franco, 2016, *I giorni del sacro. I riti e le feste del calendario dall'Antichità a oggi*, Torino, UTET.
- CATHOLICAE ECCLESIAE, 1997, *Catechismus Catholicæ Ecclesiæ*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- CECCO D'ASCOLI, 1996, "L'Acerba", en Morini, Luigina (ed.), *Bestiari medievali*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 581-633.
- CEI – UELCI, 2008, *La Sacra Bibbia*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, 1992, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- DE FORNIVAL, Richart, 1996, "Il Bestiaire d'Amours", en Morini, Luigina (ed.), *Bestiari medievali*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 370-424.
- DE MARTINO, Ernesto, 2021, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- ELIADE, Mircea, 2021, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Editoriale Jaca Book.
- FERRARI, Anna, 2015, *Dizionario di Mitologia*, Torino, UTET.
- FRUGONI, Chiara y Simone FACHINETTI, 2016, *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- FRUGONI, Chiara, 2020, *Paure medievali. Epidemie, prodigi, fine del tempo*, Bologna, Il Mulino.
- GARCIA BARRACO, Maria Elisa, 2020, *Larvae Conviviales. Gli scheletri da banchetto nell'antica Roma*, Roma, Arbor Sapientae Editore.
- GRAMUGLIO, María Teresa, 1997, "Retrato del escritor como martinfierrista muerto", en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, ed. crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, ALLCA, pp. 771-806.
- HERODOTI, 1876, *Historiarum Libri IX*, Lipsiae, Sumptibus et Typis B. G. Teubneri.
- HERODOTO, 1985, *Los nueve libros de la historia*, Tomo I, Madrid, Hyspamérica.
- LE GOFF, Jacques, 2021, *Il corpo nel Medioevo*, Bari, Editori Laterza.

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA

- MARECHAL, Leopoldo, 1935, *Laberinto de Amor*, Buenos Aires, Sur.
- MARECHAL, Leopoldo, 1966, *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARECHAL, Leopoldo, 1970, *Megafón, o la Guerra*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, Leopoldo, 1984, *Poesía (1924-1950)*, Buenos Aires, Ediciones del 80.
- MARECHAL, Leopoldo, 1998, *Obras Completas. V. Los cuentos y otros escritos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- MARECHAL, Leopoldo, 2013, *Adán Buenosayres*, ed. crítica de Javier de Navascués, Buenos Aires, Corregidor.
- MARTIN, Kathleen (ed.), 2011, *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, Köln: Taschen.
- MASSENZIO, Marcello, 2021, “L’orizzonte formale del patire”, en De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. XV-LXX.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1883, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2006, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.
- PASTOUREAU, Michel, 2012, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- PETRONIO ARBITRO, 1995, *Satyricon*, Milano: BUR.
- PETRONIO, 1991, *El Satiricón*, Madrid, Cátedra.
- SAN ANSELMO, 1998, *Proslogion*, Madrid, Editorial Tecnos.
- SCIUTO, Italo, 2002, “Introduzione”, en Anselmo d’Aosta, *Monologio e Proslogio*, Milano, Bompiani, pp. 7-38.
- SEBASTIANI, Domenico, 2021, “Buffoni di mestiere”, en *Medioevo. Un passato da riscoprire*, 289, pp. 71-93.
- TANFOGLIO, Alessio, 2014, *Lo spettacolo della morte: il cadavere e lo scheletro; i temi: Incontro, Trionfo della Morte, Danza macabra*, Tricase, Youcanprint.
- TANQUEREY, Adolfo, 1948, *Compendio di Teologia Ascetica e Mistica*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista.

Configuraciones de lo macabro en la escritura de Leopoldo Marechal

VALENTE, Luisa, 2018, “‘Dixit insipiens in corde suo «Non est Deus»’, mini-arqueología del sujeto insipiente”, en Brenet, Jean-Baptiste Brenet y Cesalli, Laurent, *Sujet libre. Pour Alain de Libera*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, pp. 327-334.