

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN FILOSOFÍA
DIRECTOR DEL TRABAJO: DR. GABRIEL OSCAR BLANCO**

**LEOPOLDO MARECHAL: UNA ESTÉTICA UNITIVA
ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN DE FUENTES GRIEGAS Y CRISTIANAS**

VALERIA ESTHER SECCHI

A mi familia

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
----------------------	----

INTRODUCCIÓN: *BIO*-CARTOGRAFÍA DE LA RECEPCIÓN

I. Vida y obra de Leopoldo Marechal	16
II. Leopoldo Marechal y el contexto literario argentino	24
III. Cartografía de la recepción de fuentes griegas y cristianas	33

PRIMERA PARTE: UNA PROPUESTA DE LECTURA DE LA ESTÉTICA MARECHALIANA EN CLAVE DE RECEPCIÓN

I. Propuesta metodológica. Diálogo de ida y vuelta	41
II. Niveles de interpretación de la obra marechaliana. Claves hermenéuticas...	47
III. Propuesta de una poética filosófica	53

SEGUNDA PARTE: BELLEZA Y CONOCIMIENTO

A. LA BELLEZA ONTOLÓGICA

1. Recepción de elementos platónicos	58
1.1. El itinerario del alma por la belleza.....	58
1.2. La Belleza como puerta de acceso al ser	63
1.3. La función del Eros	66
1.4. El mito del Andrógino	69
1.5. La Afrodita terrestre y la Afrodita celeste	73
2. Recepción de elementos cristianos	78
2.1. La Sentencia de Isidoro de Sevilla	79
2.2. La <i>Vita Nuova</i> de Dante	83
2.3. Solveig y Beatriz	90
2.4. El significado secreto de la mujer	93

B. EL CONOCIMIENTO DE LA BELLEZA

1. Recepción de elementos platónicos	102
1.1. La dualidad antropológica	103
1.2. La belleza como principio del conocimiento	111
2. Recepción de elementos dantescos	116
2.1. La inteligencia activa y su figuración en la mujer amada	117
2.2. El intelecto de amor	121

TERCERA PARTE: LA POÉTICA MARECHALIANA

A. EL POETA

1. Recepción de elementos platónicos	125
1.1. El poeta como Demiurgo	125
1.2. El poeta como hacedor musical	131
1.3. El poeta como pontífice o monstruo dual	137
2. Recepción de elementos cristianos	143
2.1. La proferición poética	144
2.2. La autoinmolación del poeta	152

B. LA CREACIÓN POÉTICA

1. Recepción de Platón y Aristóteles	155
1.1. <i>Mímēsis</i>	155
1.2. <i>Poíēsis</i>	161
1.3. Inspiración y expiración	164
1.4. La criatura del poeta	169

C. LOS GÉNEROS POÉTICOS

1. La noción de novela. Recepción de Aristóteles	172
2. El simbolismo épico. Recepción de Homero	175
3. El sainete: lo cómico, lo trágico y lo ridículo	179
3.1. Comedia y tragedia. Recepción de Platón	180

3.2. La <i>kátharsis</i> por la risa. Recepción de Aristóteles	183
--	-----

CUARTA PARTE: BELLEZA Y MÍSTICA

A. LA MÍSTICA COMO *RECAPITULATIO*

1. Poesía y mística	190
El lenguaje poético y el lenguaje místico	194
2.1. La limitación de los nombres. Recepción de Platón	194
2.2. La necesidad de un <i>gergo</i> místico amoroso. Recepción de Dante	200
2.3. El lenguaje simbólico y la mística	203

B. EL SIMBOLISMO DEL VIAJE: HUÍDA, SUBIDA Y RETORNO

1. Recepción de elementos de Plotino	206
1.1. Los movimientos del alma: <i>anábasis</i> y <i>katábasis</i>	207
1.2. Las tres noches del alma: purgativa, iluminativa, unitiva	214
1.3. La muerte mística: unidad de luz y unidad de amor	217
1.4. El “Hermoso Primero”	220
2. Recepción de elementos dantescos	222
2.1. La Cacodelphia	223
2.2. La Calidelphia	230
2.3. La Philadelphia	241

C. LA ÚLTIMA ESTÉTICA DE LEOPOLDO MARECHAL 246 |

CONCLUSIÓN	258
-------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	262
---------------------------	-----

PRÓLOGO

La estética de Leopoldo Marechal es una estética unitiva, en la cual convergen la belleza ontológica, la producción artística, la erótica, la epistemología y la mística. La estética es el punto de partida y el hilo de oro, a partir del cual puede leerse toda la producción marechaliana.

La obra de nuestro autor invita a muy diversos acercamientos. Nuestra intención aquí es propiciar la comunicación entre el poeta argentino y sus fuentes griegas y cristianas. Llamamos a este procedimiento: “diálogo de ida y vuelta”. En el camino de “ida”, explicitamos las temáticas constitutivas de la estética de Leopoldo Marechal de evocación griega y cristiana; y en el de “vuelta” confrontamos dichas temáticas con el autor fuente. Estos dos momentos constituyen para nosotros una clave metodológica.

En nuestra propuesta hay un diálogo en el interior de otro diálogo. Se traza así un doble plano. Por una parte, las voces de los autores griegos y cristianos en la recepción de Leopoldo Marechal; y, por otra, nuestra propia recepción de ese diálogo, la que constituye, a su vez, una nueva instancia de comunicación interpretativa.

El autor asimila simultáneamente textos poéticos y filosóficos, que son incorporados en su producción. Según entendemos, su escritura constituye una “poética filosófica”, es decir, un “pensar por imágenes” que se sostiene en una dimensión ontológica, la cual sirve de andamiaje o de soporte de la forma poética. El lenguaje marechaliano tiene grosor semántico, muestra y oculta, dice y no dice, posee su propia clave de preservación. En su obra hay una relación de sinergia entre filosofía y poesía, que se explicita desde las categorías: “interioridad” y “exterioridad”.

La obra de Marechal es un centro aglutinante en el que convergen principalmente fuentes griegas y cristianas. Nuestro propósito es determinar las acciones de recepción operadas por nuestro autor y desplegar, en torno al problema estético, una cartografía de la recepción que permita dar cuenta del recorrido de Marechal como lector y como escritor de las fuentes por nosotros seleccionadas. Para tales fines, establecemos tres niveles de preferencia. Como primer nivel, la recepción de Platón y Dante, quienes constituyen para nosotros las fuentes fundamentales del autor. Cabe aclarar que nuestra lectura del filósofo ateniense se apoya en las interpretaciones de las escuelas de Tübingen (Gaiser, Szlészak, Krämer) – Milano (Reale, Migliori); y la de Dante en los autores consultados por Marechal: Luigi Valli y René Guénon. En un

segundo nivel, ubicamos la recepción de Homero y Aristóteles, en orden a la construcción de la poética marechaliana. Finalmente, en lo que consideramos un tercer nivel, abordamos a Plotino e Isidoro de Sevilla, para el tratamiento de algunas cuestiones puntuales. Además, no podemos dejar de destacar entre las fuentes predilectas de Marechal, las *Sagradas Escrituras*. De las fuentes secundarias, señalamos la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) de Menéndez y Pelayo, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d' amore* (1928) de Luigi Valli y *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien* (1925) de René Guénon, obras que, sin dudas, están muy vinculadas a la vida y obra de Marechal y orientaron su lectura sobre los autores clásicos.

De la vasta y fecunda obra de nuestro autor –que se diversifica en diferentes géneros literarios: poemas, novelas, obras de teatro y una gran cantidad de otros escritos: ensayos, prólogos, reseñas, conferencias y cartas– hemos seleccionado aquello que se refiere específicamente a la estética. De la poesía, analizamos fundamentalmente “La poética” del *Heptamerón*. De las novelas, centramos nuestra atención en el *Adán Buenosayres*, más precisamente en los libros IV, VI y VII y retomamos algunos pasajes de *El banquete de Severo Arcángelo* y de *Megafón o la guerra*. De las obras de teatro, aludimos brevemente a *La batalla de José Luna*. De los otros escritos, analizamos prioritariamente los ensayos *Descenso y ascenso del alma por la belleza* en la versión de 1965 y los capítulos del VI al XI del *Cuaderno de Navegación*. De los prólogos, recuperamos tres: “San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*”, “Miguel Ángel Bustos. *Visión de los hijos del mal*” y “Teoría y práctica del monstruo”. De la silva de prosa varia, consideramos especialmente: “Retruque a Lugones”, “Legalidad e ilegalidad de la crítica de arte”, “El poeta y la *República* de Platón”, “Arthur Rimbaud. La contemplación poética”, “Recuerdo y meditación de Berceo” y, sobre todo, “Teoría del arte y del artista”. En todos los casos, nos manejamos con la edición de las *Obras Completas* de Perfil Libros (1998), a excepción del *Cuaderno de Navegación*, para el que recurrimos a la edición de Emecé (1995), y del *Adán Buenosayres*, que utilizamos la muy lograda edición con comentario y prólogo de Pedro Luis Barcia de Clásicos Castalia (1994).¹

¹ Citaremos las obras de Marechal especificando el año de la primera edición, cuando éstas sean mencionadas por primera vez. En esta misma ocasión completaremos la cita con los datos de la versión que nosotros utilizamos. En las posteriores confrontaciones de la obra ya citada, no serán incluidos.

Los estudios críticos que la obra de Marechal ha recibido son literarios. No hay hasta el momento ningún estudio filosófico sobre la obra del poeta. Hay una gran cantidad de artículos –de diversa calidad y extensión– compendiados en actas de homenajes y jornadas², los cuales en su mayoría, no son muy significativos a los fines de nuestro trabajo. Entre los investigadores que más se han dedicado, destacamos a Pedro Luis Barcia, quien ha tenido a su cargo la edición de las *Obras Completas* de 1998, ha prologado el Tomo I: “La poesía”, su propia edición del *Adán* y la versión de 1939 del *Descenso*. También destacamos a Graciela Maturo, quien ha escrito el libro más abarcador de la obra de nuestro autor: *Marechal, el camino de la belleza* (1999) en el que analiza el problema estético a partir de un estudio pormenorizado de cada uno de los textos del escritor, y al español Javier de Navascués, cuyo libro titulado *Adán Buenosayres. Una novela total. Estudio narratológico* (1992), se propone una crítica literaria de la novela revisada desde el enfoque estructuralista de Gérard Genette. Por otra parte no podemos dejar de considerar el excelente trabajo de Graciela Coulson: *Marechal. La pasión metafísica* (1974) donde da cuenta de algunos aspectos ideológicos y estéticos de la obra narrativa de Marechal.

Consideramos que la bibliografía crítica ha sido poco fecunda debido a que, recién en 1998 apareció la edición de las *Obras Completas*, que si bien no recoge la totalidad de los trabajos editados e inéditos del autor, pues algunos originales no han podido ser hallados, tiene una importancia fundamental para propiciar nuevos estudios sobre su obra. Éstos recién ahora pueden concretarse, ya que antes de 1998 la difusión de los textos de Marechal era escasísima debido al carácter fragmentario y discontinuo de las ediciones con las que se contaba.

Nuestro tratamiento de la cuestión se desarrolla a partir de los problemas que configuran la estética marechaliana y no a partir de las obras, su proceso narratológico y su genealogía histórica. Es decir, no es un estudio literario, sino filosófico que busca permanentemente propiciar una invitación al diálogo entre el autor y sus fuentes.

Cabe destacar que Marechal se manejó libremente a la hora de establecer acciones de recepción; se valió tanto de fuentes primarias como secundarias. Su modo de aludir a ellas no es el de la cita textual, sino la referencia sin cita, a veces remitida a su fuente y otras veces asimilada en su propio discurso. Si bien en sus escritos de

² En la bibliografía presentamos el listado de los estudios críticos que, hasta el momento, se han realizado sobre la obra de Marechal.

reflexión dio a conocer, en numerosas oportunidades, los nombres de sus autores predilectos y textos incorporados en su propia obra, en ninguna de estas ocasiones se remitió puntualmente a las ediciones por él consultadas.

En nuestro caso, a los fines de precisar las obras a las que tuvo acceso nuestro poeta, además de apoyarnos en sus propias declaraciones y en el aporte de algunos estudiosos reconocidos, tuvimos acceso al listado de algunos de los libros que conformaron su biblioteca hasta el año 1950, gracias a la contribución de la Fundación Leopoldo Marechal, presidida por sus hijas. También tuvimos la oportunidad de confrontar varios de estos ejemplares, algunos de ellos con anotaciones de puño y letra del autor, en la Biblioteca Marechal que lamentablemente se halla en un estado fragmentario y que, por las contingencias de su historia personal, hoy se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Ahora bien, nuestro trabajo con los textos no se circunscribe a la reconstrucción de la Biblioteca del poeta o de los libros que aún se conservan en ella. Como ya dijimos, nuestra propuesta se enfoca a la recepción dialógica de la estética marechaliana, a descubrir en qué cuestiones y desde qué perspectiva nuestro autor incorporó en su escritura las voces de los escritores griegos y cristianos.

Otro de los aportes que consideramos de gran importancia para una interpretación más completa de la estética fue haber accedido, gracias a la contribución de María de los Ángeles Marechal, a las estrofas intermedias –de la 13 a la 34– de una obra inédita: *Didáctica por la belleza* o *Didáctica por los vestigios del Hermoso Primero*. Sobre las cuales se nos ha permitido realizar una descripción sumaria, pero no la transcripción íntegra del texto. Todas estas estrofas dan cuenta de que el autor, hasta sus últimos días, se dedicó a escribir y reescribir sobre estética. Al parecer, Marechal habría pensado la *Didáctica* como una continuación o complemento del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, obra que condensa de manera magistral toda su concepción estética y que se encargó de perfeccionar en cada una de sus distintas ediciones (1933, 1939, 1950, 1965).

En cuanto a la estructura de nuestro trabajo, hemos dispuesto cuatro secciones precedidas de una introducción. En ésta presentamos una *Bio-cartografía* de la recepción, cuya función es orientar y anticipar, de manera general, el análisis que desarrollamos en el cuerpo del trabajo. En la primera parte, ofrecemos algunas claves de lectura de la estética marechaliana, donde asentamos las bases de nuestro

posicionamiento como lectores. En la segunda, problematizamos la belleza ontológica y la posibilidad de su conocimiento. En la tercera parte, abordamos la poética marichaliana e indagamos la belleza producida por el arte y la tarea específica del artífice. En la cuarta, ponemos de manifiesto el carácter místico de la estética, punto de llegada en el que la Belleza permite a su buscador la religación con la divinidad. En esta instancia, la estética se hace precisamente una estética unitiva.

INTRODUCCIÓN: *BIO-CARTOGRAFÍA DE LA RECEPCIÓN*

La cartografía de la recepción de Leopoldo Marechal es intensamente autobiográfica. Su vida y sus lecturas conforman una unidad que se plasma en su escritura. En efecto, no podemos descubrir al Marechal escritor si no dilucidamos previamente su recorrido como lector. A tales fines presentamos, en primer lugar, una reconstrucción de la vida y obra del autor, para la cual nos basamos en la entrevista que le concediera a Alfredo Andrés en 1968, titulada *Palabras con Leopoldo Marechal* y en la “Cronología” que ofrece María de los Ángeles Marechal en el quinto tomo de las *Obras completas*. En segundo lugar, ubicamos a nuestro autor en el contexto literario argentino; consideramos su relación personal y sus propias declaraciones con respecto a los escritores anteriores a su generación y sus contemporáneos. En tercer lugar, precisamos los hitos fundamentales que conforman el mapa de la recepción de las fuentes griegas y cristianas que desplegamos posteriormente en el cuerpo del trabajo.

I. Vida y obra de Leopoldo Marechal

El escritor nació el 11 de junio de 1900 en el barrio de Almagro, ciudad de Buenos Aires. Hijo de Alberto Marechal, uruguayo, de ascendencia francesa, mecánico de profesión y de Lorenza Beloqui, argentina, de ascendencia vasca. Leopoldo tuvo dos hermanos menores: Hortensia y Alberto. En 1910 la familia se mudó a la calle Monte Egmont 280, hoy Tres Arroyos, en el barrio de Villa Crespo, a pocos metros de donde situó la pensión de Adán y Samuel Tesler (Monte Egmont 303). Las vacaciones las pasaba con sus tíos en Maipú, al sur de la provincia de Buenos Aires. Los niños del lugar lo apodaron “Buenos Aires”. Ese fue el origen del apellido que posteriormente le asignó al protagonista de su primera novela.³

En 1919 fue contratado como bibliotecario rentado en la Biblioteca popular Alberdi. En el mes de noviembre se recibió de maestro. En 1921 comenzó a trabajar co-

³ Cfr. ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968. p. 17. Citamos las obras de otros autores con los datos completos de la versión que nosotros utilizamos. En las posteriores confrontaciones de la obra ya citada no serán incluidos.

mo maestro de grado en la escuela Juan B. Peña, tarea que desempeñó hasta 1944. Su personalidad intelectual, alentada por una vocación muy temprana, se formó en la lectura y en los ejercicios de taller literario. En tal sentido se consideraba un “autodidacto”, vale decir, un hombre que buscaba en los libros, en las cosas y en la meditación una respuesta vital a sus problemas interiores.⁴

Publicó su primer libro de poemas, *Los aguiluchos*, en 1922, al que calificó como “un libro de inspiración victorhugiana”.⁵ Nunca incluyó esta obra en su bibliografía, ya que formaba parte de su “prehistoria literaria”.⁶ Este escrito prematuro fue el fruto de sus relaciones con los poetas de barrio, los anarquistas líricos y los folklores de suburbio que influirían después en sus novelas y en sus obras dramáticas.⁷ En esa época trabó amistad con los artistas plásticos Horacio Schiavo, José Bonomi y, especialmente, con José Fioravanti. En 1923, inspirado por el modernismo, escribió un poemario que se titulaba *Mirtila y yo*. Según explicó muchos años después: “(...) entregó (ese escrito) a las llamas en el altar del vanguardismo poético”.⁸ Ese mismo año se conectó con los integrantes de la revista *Proa*: Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Alfredo Brandán Caraffa. Luego, accediendo a la convocatoria de Evar Mendez, integró junto con Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde, Macedonio Fernández, Francisco Luis Bernárdez, Xul Solar y el pintor uruguayo Pedro Fígari, el equipo que hizo famosa la segunda época de la revista *Martín Fierro*. Según recordaba Marechal, no los identificaba una estética común, sino una voluntad renovadora de las letras y las artes. Oliverio Gironde habló de una “nueva sensibilidad”, expresión que nuestro autor calificó como errónea, ya que posteriormente se les aplicó a todos el calificativo de “neosensibles”. No se trataba de imponer una nueva sensibilidad artística, sino de restituirle al arte su frescura, su espontaneidad y su derecho al cambio. El de “Martín Fierro” fue un movimiento más “vital” que literario. El grupo se reunía en el Richmond de Florida y en el sótano del Royal Keller, en la célebre esquina de Corrientes y Esmeralda.⁹

En 1926, se publicó su segundo libro, *Días como flechas*, que fue una digna respuesta del joven Marechal al “llamado a las armas” del grupo “martinfierrista” y una

⁴ Cfr. MARECHAL, L. “Los puntos fundamentales de mi vida” (1973) en *Obras completas V*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. II, p. 401.

⁵ ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 18.

⁶ *Ídem*.

⁷ Cfr. MARECHAL, L. “Distinguir para entender” (1967) en *Obras completas V*. II, p. 329.

⁸ Cfr. *Ídem*.

⁹ Cfr. ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. pp. 19-20.

netamente participación en las “vanguardias poéticas”.¹⁰ Ese mismo año viajó a Madrid encargado de llevar algunos números de la revista *Martín Fierro*; entabló una relación personal con los escritores de *La Gaceta Literaria*. Luego viajó a París para encontrarse con Francisco Luis Bernárdez, Jacobo Fijman y Antonio Vallejo. También se contactó con Pablo Picasso y Miguel de Unamuno y con el grupo de los surrealistas franceses por intermedio de su amiga Susana Krawits, dueña de la librería *L'Esthétique*.¹¹

Ante el surrealismo europeo, nuestro poeta emprendió un retroceso hacia el símbolo que tuvo el carácter de un “primer llamado al orden” y que se manifestó en la redacción de su tercer libro, *Odas para el hombre y la mujer* de 1929. En el primer poema de este libro, “Niña de encabritado corazón”, comenzó a desarrollar en una síntesis simbólica la imagen de la mujer-guía, primer esbozo de la Solveig terrestre trasmutada en la Solveig celeste del *Adán Buenosayres*. A partir de esta obra el autor empezó a entrelazar, en una combinación que no abandonó nunca, lo poético y lo metafísico.¹²

De regreso a su patria se reincorporó a sus clases y al grupo “Martín Fierro” que se encontraba en su última etapa; también trabajó como secretario del diario *El Mundo*. Allí conoció a Manuel Gálvez, Conrado Nalé Roxlo, y a Roberto Arlt, entre otros escritores. En 1929, junto a su amigo Bernárdez, fundó la revista *Libra*, de la que aparece un solo número. Ese mismo año viajó por segunda vez a Europa. En 1930, durante ese viaje escuchó su “segundo llamado al orden”, por el cual comenzó a diseñar su *Adán Buenosayres*, cuya realización fue paralela a su propia realización espiritual. En París alternó encuentros con líneas primitivas, clásicas, modernas y ultramodernas. Mientras tanto, releía metódicamente las epopeyas clásicas y estudiaba a Platón, San Agustín, Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, todo lo cual influyó en su primera novela. En la capital francesa se enteró de que había ganado el Primer Premio Municipal del Poesía. Luego, viajó a Italia durante un mes y se dedicó a buscar las huellas de Dante.

En 1931, un año después de la caída de Yrigoyen, volvió a Buenos Aires. La revolución de Uriburu había traído un clima más austero a la atmósfera del país. Retomó la docencia y su afán por la literatura. En esta etapa se desencadenó su crisis

¹⁰ Cfr. DEL CORRO, G. *Marechal. Un dolor...un viento...una guerra*. Córdoba, Ediciones del Copista. Biblioteca de Estudios Literarios, 2006. II, pp. 29-30.

¹¹ Cfr. *Ibíd.* II, p. 27.

¹² Cfr. MARECHAL, L. “Distinguir para entender” en *Obras completas* V. II, p. 334.

existencial que ya venía madurando desde su último viaje a Europa, cuya resolución fue definitivamente religiosa, más estrictamente, cristiana; más aún, católica, a la que denominó: su “tercer llamado al orden”. Volvió a las prácticas de la Iglesia, que había abandonado desde su primera comunión, y se incorporó a los Cursos de Cultura Católica dirigidos, en esa época, por César Pico. Entre los amigos que se comprometieron con el catolicismo se contaban Jacobo Fijman –ya convertido–, Francisco Bernárdez, Ignacio Anzoátegui y Antonio Vallejo. Había otros más jóvenes en el grupo: Máximo Etchecopar, Juan Carlos Goyeneche, Federico Ibarguren, Felipe Yofre, que conformaron la plana mayor del nacionalismo católico argentino.¹³

En 1934 se casó con María Zoraida Barreiro, con quien tuvo sus dos hijas: María de los Ángeles y María Magdalena Marechal. La década del ‘30 fue fecunda para su trabajo de escritor. En 1936 la Editorial Sur le publicó *Laberinto de Amor*, y en 1937 aparecieron los *Poemas australes* editados por Convivio de los Cursos de Cultura Católica. Estas obras fueron los dos primeros frutos de la crisis espiritual del poeta, su reacción definitiva contra todas las vanguardias. Ese mismo año participó en un Homenaje a Menéndez y Pelayo. Allí leyó un trabajo titulado: “Las ideas estéticas de Santo Tomás de Aquino”.¹⁴

En 1939 se publicó la primera edición en forma de libro del *Descenso y ascenso del alma por la belleza* con el sello Sol y Luna. Marechal reescribió este ensayo durante más de treinta años (1933, 1939, 1950, 1965). En sus páginas desplegó el modelo de la relación amorosa entre la criatura con su Creador y concibió a la belleza como un “trascendental” y uno de los Nombres divinos.¹⁵ Además en 1939 recibió la habilitación para la docencia secundaria y dictó unas horas en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. También obtuvo por *Laberinto de Amor* y *Cinco Poemas australes* el Tercer Premio Nacional de Poesía.

En 1940 integró la Comisión del Folklore que recogió en dos antologías el material de la encuesta realizada años atrás por los maestros. Ese año publicó *El Centauro* y *Sonetos a Sophía*, con los que obtuvo el Primer Premio Nacional de Poesía. En estas obras Marechal manifestó una consciente asunción del símbolo y el alejamiento de la aventura vanguardista; pasó a la esfera filosófica y didáctica y buscó expli-

¹³ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998. II, II, p. 29.

¹⁴ *Ibíd.* II, II, p. 30.

¹⁵ MARECHAL, L. “Distinguir para entender” en *Obras completas* V. II, p. 335.

tar su compromiso con Cristo. La vuelta al clasicismo, la frecuentación de Dante y San Juan de la Cruz marcaron esta etapa.

En 1943 se produjo la revolución nacionalista. Marechal, junto a muchos de aquellos intelectuales de los Cursos de Cultura Católica, abandonaron su nacionalismo aristocratizante y pasaron a engrosar las filas de los seguidores de Perón. Durante esta época su actividad se orientó más hacia lo institucional. Gustavo Martínez Zuviría, ministro de la revolución, lo llamó para ofrecerle el cargo de Ministro de Educación de Santa Fe, que mantuvo por un año.¹⁶ En el plano literario editó el ensayo *Vida de Santa Rosa de Lima*, una obrita sintética de la rica y breve existencia de la Patrona de América. Además de rendir homenaje y divulgar una vida virtuosa, Marechal señaló el hecho de que nuestro continente ha dado altos frutos espirituales con sus propios santos. Ese mismo año dio una de las conferencias clave para adentrarse en su evolución estética, “Recuerdo y meditación de Berceo”, en el Consejo Nacional de Mujeres. La lectura de Berceo llevó a nuestro autor a enfilarse en un arte de ordenada clasicidad perenne.

En 1944, convocado por Ignacio Anzoátegui renunció al cargo en Santa Fe y también a su puesto de maestro, y se desempeñó por un año como director general de Cultura Estética. Ese mismo año publicó un volumen que reunía dos de sus libros, *Odas para el hombre y la mujer* y *Laberinto de Amor*, en una edición más amplia a la que tituló, *La Rosa en la Balanza*. Algunos poemas de sus libros posteriores y otros inéditos dieron lugar, el año siguiente, a la antología *El viaje de la Primavera* de la editorial Emecé.

El 17 de octubre de 1945 se produjo la revolución que llevó a Juan Domingo Perón al poder. A partir de este acontecimiento, Marechal se adhirió definitivamente al peronismo. Formó parte del Comité Pro-candidatura de Perón junto con Arturo Canela, Hipólito Jesús Paz y José María Castiñeira de Dios. Su vinculación con el peronismo fue la de un militante y un teórico.¹⁷ El Ministerio de Justicia e Instrucción Pública se reorganizó y en noviembre pasó a ocupar el puesto de Director General de Cultura de la Nación. Pero, la función más importante que desempeñó fue colaborar con la formulación teórica del peronismo. Su compromiso político le valió el repudio de algunos intelectuales, especialmente de aquellos que se reunían en torno a Victoria Ocampo y a la revista *Sur*.

¹⁶ Cfr. ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. pp. 41-43.

¹⁷ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. II, II, p. 30.

En 1947 murió su esposa de una enfermedad incurable y, luego de acompañarla en su agonía, retomó el tan postergado *Adán Buenosayres*, cuya versión definitiva apareció por la Editorial Sudamericana el 30 de agosto de 1948, en honor a Santa Rosa de Lima, demandándole dieciocho años de trabajo.¹⁸ La novela rescataba la suma y síntesis novedosa del itinerario autobiográfico, formación filosófica y convicciones políticas de su autor. La crítica no supo valorarlo en aquel momento, casi la única excepción fue un artículo de 1949 en la revista *Realidad* del joven Julio Cortázar. La difusión del *Adán* fue escasísima debido a la adhesión del escritor al peronismo, que lo llevó a llamarse a sí mismo “el poeta depuesto”.¹⁹

En 1948 la Dirección General de Cultura se transformó en Secretaría y asumió un cargo de menor responsabilidad, la Dirección de Enseñanza Artística. En el mismo año, viajó por tercera vez a Europa, como embajador cultural del gobierno peronista. Reanudó su relación con los poetas españoles, Gerardo Diego, Aleixandre y Dámaso Alonso. En la Universidad de Madrid expuso el trabajo “La metafísica de lo bello”. Luego, pasó por Ginebra donde se relacionó con funcionarios del *Bureau International de Educación*. El último destino oficial fue Roma, en cuya Universidad expuso sus ideas sobre la cultura y su promoción en el régimen de masas. Aprovechó ese viaje para visitar la tierra de sus abuelos maternos y, al regresar a Madrid cerca de Castilla, sufrió un accidente automovilístico y debió permanecer quince días hospitalizado en Palencia.²⁰

En 1950 comenzó su convivencia con Elbia Rosbaco. En el plano literario escribió trece piezas teatrales de las cuales sólo conocemos cuatro. Según Graciela Maturro, Marechal explicitó algunas de sus ideas sobre el teatro en una conferencia inédita titulada “El género teatral”. Allí afirmó que “el teatro es un género poético”. Éste, como cualquier otra rama del arte, consistía para nuestro autor en la armónica combinación de lo particular y lo universal que se logra mediante la sublimación de elementos locales “hasta ubicarlos en el plano universal de las trascendencias”.²¹ El 17 de octubre de 1950 estrenó una adaptación que realizó de *Electra* de Sófocles, en la Facultad de Derecho y en el mes de diciembre se representó el *Canto de San Martín*. En 1951 se estrenó en el Teatro Cervantes su primera obra teatral, *Antígona Vé-*

¹⁸ Para profundizar sobre el proceso redaccional de esta obra véase el trabajo de Javier de Navascués, *Adán Buenosayres. Una novela total. Estudio narratológico*. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra, 1992.

¹⁹ MARECHAL, L. “El poeta depuesto” (1970) en *Obras completas* V. II, p. 380.

²⁰ Cfr. ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. pp. 46-48.

²¹ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. VI, p. 163.

lez, con dirección de Enrique Santos Discépolo. Para que esa representación se llevara a cabo, Marechal tuvo que rehacer el texto, extraviado por la actriz Fanny Navarro, por pedido personal de Eva Perón.²² En 1952 se estrenó su segunda obra teatral, *Las tres caras de Venus*, en la Facultad de Derecho. En 1954 obtuvo el Primer Premio a la Producción Teatral del período 1951-1952 por *Antígona Vélez*.

En septiembre de 1955 se desencadenó el movimiento que derrocó al General Perón, al que Marechal definió como una “contrarrevolución” a una revolución que no se había defendido.²³ El poeta renunció a sus cargos públicos e inició los trámites jubilatorios. Comenzó un largo período de silenciamiento. Según sus palabras: “se le cerraron todas las puertas vitales y literarias, en una especie de ‘muerte civil’”.²⁴ El retiro de la vida pública duró una década, de 1955 a 1965. Lo visitaban solamente unos pocos amigos, José Castiñeira de Dios, Antonio Barceló, Rafael Squirru y poco después Fernando de María. En ese tiempo se dedicó a la lectura, a las relecturas, a la meditación y a la composición literaria.

Por esos años Marechal trabajaba en la poesía. Varios cantos, luego reunidos en su obra *Heptamerón* de 1966, aparecieron en breves ediciones. En 1959 publicó “La poética”. Al año siguiente editó el canto “La Patria”. En 1962 apareció “La alegropeya”. En estas obras nuestro autor dejó constancia de su postura histórica y artística. En “La alegropeya” explicó la alegría del hombre que nació a la vida de la gracia y previno a sus lectores contra los “gastados monstruos de la literatura”.²⁵

El acontecimiento decisivo que lo devolvió a la vida cultural fue el éxito editorial de su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo* de 1965, que fue muy bien recibida por la crítica y contribuyó a la valorización tardía del *Adán Buenosayres*. A juicio de Maturo, Marechal escribió una novela religiosa que enlazó la historia argentina, y más concretamente el movimiento político conducido por Perón, con el movimiento de los últimos tiempos de la Iglesia cristiana.²⁶ En esta última etapa Marechal volvió a gozar de cierta popularidad, incentivada por el nuevo contexto político, se preparaba la vuelta de Perón, con el apoyo de diversos partidos.

También en 1965 se publicó la última edición del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, que incorporaba la reflexión estética y metafísica del autor de los últi-

²² Cfr. *Ibíd.* pp. 49-50.

²³ Cfr. *Ibíd.* p. 53.

²⁴ Cfr. *Ibíd.* p. 54.

²⁵ MARECHAL, L. “La alegropeya” en el “Heptamerón” (1966) en *Obras completas I*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. II, 16, p. 285.

²⁶ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. V, 2, p. 140.

mos treinta años. En 1966 se conoció la versión completa del *Heptamerón*, en este poemario Marechal sintetizó y recapituló toda su obra. Ya había tratado con anterioridad todos sus temas –la historia, la patria, el alma, el amor y la muerte–, pero en esta ocasión los abordó con la mirada de la madurez, en explícita autorreferencia. En este mismo año se editó el *Poema del robot*, de corte filosófico y didáctico, que adoptó la forma de una parábola. El hombre, pretendiendo ser Dios, creó un ser a semejanza suya. También, en el mes de octubre, se conoció el *Cuaderno de Navegación*, un libro colector de varios ensayos sobre materia diversa, allí dio a conocer las “Claves de Adán Buenosayres”.

En 1967 viajó a Cuba invitado por la Casa de las Américas para formar parte del jurado del certamen anual de literatura. Junto a Julio Cortázar, José Lezama Lima, Juan Marsé y Mario Monteforte eligieron en forma unánime la novela *Los hombres de a caballo* de David Viñas. Marechal escribió un artículo titulado “La isla de Fidel” donde documentó sus impresiones sobre ese país y su régimen de gobierno. La pregunta con que comenzó este escrito es la siguiente: “¿Cómo puede ser –me dije– que un estado marxista-leninista invite a un “cristiano viejo”²⁷, como yo, que además es un antiguo “justicialista” u hombre de tercera posición?”²⁸ En busca de respuestas decidió viajar a la isla. Llevaba dos aforismos en su equipaje: 1º “Hombre soy, y nada de lo humano me asusta”; y 2º “El miedo nace de la ignorancia: es necesario conocer para no temer”.²⁹ La experiencia en Cuba le dejó una gran admiración por la solidaridad del pueblo cubano y por su líder. Consideró que, por encima de cualquier “parnaso teórico” de ideas, en “la isla de Fidel” se estaba realizando una revolución nacional y popular, típicamente cubana e iberoamericana. Si bien Marechal nunca adhirió al marxismo en aquel entonces creyó que era preferible tener y practicar una “versión materialista del Evangelio” a no tener ni practicar ninguna.³⁰

Ese mismo año se estrenó la obra teatral *La batalla de José Luna*, un sainete de humor farsesco e inspiración teológica; mientras tanto comenzó a escribir su tercera novela, *Megafón o la guerra*, que se publicó en julio de 1970, un mes después de su muerte. Según explicaba, en ella utilizó el “simbolismo de la guerra”, porque “(...) en

²⁷ La expresión “cristiano viejo” la utiliza nuestro autor para destacar su no aceptación del Concilio Vaticano II de la Iglesia Católica. También se valió de ésta en el reportaje que le concediera a Alfredo Andrés, *Palabras con Leopoldo Marechal*, p. 57. En ninguno de los dos casos da mayores precisiones sobre el tema.

²⁸ MARECHAL, L. “La isla de Fidel” en *Obras completas* V. II, p. 355.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ *Ibíd.* p. 371.

Megafón se dan dos batallas paralelas: una física o terrestre y otra metafísica o celeste, cuyo objetivo es el encuentro de Lucía Febrero”³¹, la mujer poética y metafísica.

En 1978, ocho años después de su muerte, se publicó la pieza teatral *Don Juan*. En su recepción, Marechal incorporó al tradicional personaje a las filas del cristianismo; en él se hacen presentes la redención y la gracia.

Nuestro autor dejó una decena de obras de teatro inéditas: *El arquitecto del honor*, *El superhombre*, *Aligerando*, *Mayo el seducido*, *Muerte y epitafio de Belona*, *Don Alas o la virtud*, *Un destino para Salomé*, *La parca*, *Estudio en Cíclope*, *El Mesías*. También legó otra gran cantidad de escritos –cartas, conferencias, ensayos–, entre los que destacamos la *Didáctica por la belleza o Didáctica por los vestigios del Hermoso Primero*. Se sabe que estaba trabajando en una cuarta novela *El empresario del Caos*.³²

II. Leopoldo Marechal y el contexto literario argentino

La obra de Leopoldo Marechal abarca varios períodos de la literatura argentina del siglo XX sin ceñirse a ninguno de ellos. Compartió los años finales de la literatura modernista; vivió las aventuras de la vanguardia argentina, de matices vitalistas y criollistas, y luego, como si volviera atrás en la historia de estilos, produjo una paulatina reconversión de índole espiritual y religiosa, asumiendo un cristianismo católico, que no reniega de las fuentes clásicas ni tampoco del tramo vanguardista-modernista.

Entre los escritores de la generación anterior a la suya, Marechal se refirió especialmente a Leopoldo Lugones (1874-1938), Ricardo Güiraldes (1886-1927) y a Macedonio Fernández (1874-1952). Lugones significaba en la literatura, hasta la irrupción del movimiento “martinferrista”, el cambio permanente y el inconformismo literario. Pero su adustez natural, su defensa inflexible de la rima y la manera inapelable de sus opiniones le restó admiración en parte del grupo. No obstante, sus artículos críticos en *La Nación* consagraron a muchos jóvenes vanguardistas. Marechal no es-

³¹ MARECHAL, L. “*Megafón o la guerra*. Síntesis de mi próxima novela” en *Obras completas* V. II, p. 397.

³² Cfr. MARECHAL, María de los Ángeles. “Una cronología” en *Obras completas* V. pp. 466-467.

tuvo entre ellos.³³ Nuestro Leopoldo mantuvo con su “tocayo cordobés”, como solía llamarlo, una relación de distancia y admiración a la vez. En 1923 afirmó, en un reportaje a la revista *Nosotros*, que Lugones era uno de sus prosistas predilectos; lo llamó “el mago de *Prometeo*”.³⁴ Pocos años más tarde lo enfrentó en un par de artículos publicados en la revista *Martín Fierro*. En “Retruque a Leopoldo Lugones”, de fines de 1925, llamó “rezongos de abuelo” a las críticas de Lugones al “martinfierrista” Rega Molina –que la revista consideraba dirigidas a todos sus integrantes–. Afirmó que en la antigua poesía “(...) el verso era una percha terminada en el gancho de la rima, que se colgaba en el ropero de la memoria”,³⁵ para destacar en el presente una nueva época: “(...) la métrica fue el pantalón corto de la poesía: ahora la poesía es adulta”³⁶. Lugones respondió airado, y Marechal le contestó en su “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer”: “(...) ¿con qué derecho juzga de poesía un hombre que carece de sensibilidad poética?”.³⁷ Varios años después, en 1949, en una conferencia titulada “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial”, calificó a Leopoldo Lugones como la más “conspicua” de las figuras literarias del siglo XX. En esta oportunidad dio cuenta de su conocimiento de la obra del poeta.³⁸ Explicó que después de haber rendido un tributo al romanticismo victorhuigiano, en *Las montañas del oro*, y un tributo a las escuelas post-románticas de allende, en el *Lunario sentimental*, manifestó ya su inspiración argentina en las *Odas seculares*. Luego aparecieron su *Guerra Gaucha* y sus *Poemas solariegos*, obras de cierto barroquismo literario, y por fin la voz despojada de su *Romancero del Río Seco*.³⁹

En cuanto a Güiraldes, en el momento de aparición de su obra maestra surgió cierta polémica respecto a su valor. *Don Segundo Sombra* no ofrecía la visión realista del mundo gauchesco, tal como se lo había representado hasta ese entonces, y tampoco llegaba al naturalismo. La falta de verismo que se le reprochó fue contestada por Leopoldo Marechal en un artículo de 1935 titulado “*Don Segundo Sombra* y el

³³ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” del *Adán Buenosayres*. Madrid, Clásicos Castalia, 1994. VI, p. 37.

³⁴ Cfr. MARECHAL, L. “La nueva generación literaria” (1923) en *Obras completas* V. II, p. 215.

³⁵ MARECHAL, L. “Retruque a Lugones” (1925) en *Obras completas* V. II, p. 224.

³⁶ *Ibíd.* p. 225.

³⁷ MARECHAL, L. “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer” (1926) en *Obras completas* V. II, p. 227.

³⁸ MARECHAL, L. “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” (1949) en *Obras completas* V. II, p. 154.

³⁹ Cfr. *Ibíd.* II, pp. 154-155.

ejercicio ilegal de la crítica”. Frente a una interpretación sociologizante, Marechal opuso los valores de la belleza y verosimilitud como razones constitutivas de toda obra de arte e intrínsecas al libro de Güiraldes. La confusión estaba en considerar a “Don Segundo” como a un elemento social y no como un personaje de novela. Nuestro autor afirmó: “(...) los críticos literario-socializantes censuraron la obra, no en su belleza ni en su verosimilitud, sino en el hecho de que la realidad imitada por ella no respondía al tipo ideal que han forjado en sus laboratorios de sociología”.⁴⁰

No es de extrañar esta actitud conociendo el contexto literario en el que se había movido Marechal hasta entonces. Una década antes se había iniciado como poeta militando el grupo “Martín Fierro”, que también se conoció con el nombre de “Florida”, ya que sus miembros se reunían en esa calle, el lugar elegante de la gran capital. A ellos se les oponían los escritores de la calle Boedo, que preconizaban una literatura de intención social e ideología anarquizante; apuntaban a un amplio público de baja y mediana clase media. Entre ellos se encontraban Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Raúl González Tuñón y César Tiempo. En cambio, los de Florida, entre ellos Marechal, propugnaban una creación artística por encima de tal o cual bandería política. La literatura tenía su único fin dentro de sí misma. También los agrupaba una apertura hacia Europa, en especial un interés por el ultraísmo español de posguerra; estaban abiertos a la experimentación y a la novedad literaria. En cuanto a la literatura nacional, “Florida” ignoraba a Horacio Quiroga y negaba a Gálvez y Lugones. Los “maestros” que proponía eran Macedonio Fernández, Güiraldes y el español Gómez de la Serna. *Proa* y *Martín Fierro* fueron sus principales vehículos de expresión, en ambas publicaciones participó Marechal.⁴¹

Macedonio Fernández estuvo en la raíz y génesis del movimiento “martinfierrista”. Su figura singular sirvió a los más jóvenes para vislumbrar caminos nuevos en la ficción. Nuestro autor lo consideraba una “leyenda viviente”⁴² de la literatura argentina y lo recordaba admirativamente pese a las distancias filosóficas que existieron entre ellos. El Macedonio narrador dudaba de la realidad empírica apoyándose en el idealismo filosófico. Para él, la novela debía aspirar a la recuperación del reflejo de la conciencia individual y, por tanto, la creación de personajes quedaba en un se-

⁴⁰ MARECHAL, L. “*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica” (1935) en *Obras completas* V. II, p. 264.

⁴¹ Cfr. NUÑEZ, Á. “La novela argentina contemporánea II” en *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina*. Tomo XIII, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981. pp. 14-15.

⁴² MARECHAL, L. “Macedonio Fernández” (1968) en *Obras completas* V. II, p. 341.

gundo plano. En cambio, lo cómico ocupaba un lugar importante.⁴³ Marechal lo siguió en esta cuestión, entablando un puente entre el humor y la metafísica. En efecto, en una entrevista sobre el escritor titulada “Macedonio Fernández” de 1968, invitó a considerar tres aspectos, en el siguiente orden jerárquico: Macedonio metafísico, Macedonio narrador y Macedonio humorista. Para nuestro autor, esencialmente fue un metafísico, pero un metafísico-experimental, no un metafísico de cátedra o de escuela o de universidad. Era el verdadero metafísico, es decir aquel que empieza por tener una problemática interna profunda y cuyos gestos y meditaciones van guiados a resolver, a dar una orientación total a esa problemática.⁴⁴

Marechal leyó de Macedonio *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), los *Papeles de Reciénvenido* (1929) y las varias colaboraciones del autor en *Martín Fierro*, *Proa*, *Libra* y otras revistas de la época de vanguardia. Por su parte, Macedonio le dedicó un escrito titulado “Brindis a Leopoldo Marechal”.⁴⁵ El joven Leopoldo le consultaba sobre los conceptos de la novela y el humorismo, según lo declaró varios años después en las *Claves de Adán Buenosayres*.

Entre sus contemporáneos se hallaban algunos de los escritores más sobresalientes de la literatura nacional, entre los que señalamos a: Jorge Luis Borges (1899-1986), Roberto Arlt (1900-1942), Eduardo Mallea (1903-1982) y el joven Julio Cortázar (1914-1984). Destacamos también a dos artistas, a los que Marechal estimó especialmente, el poeta Jacobo Fijman (1898-1970) y el pintor Xul Solar (1887-1963).

Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal caminaron por veredas opuestas. Es curioso observar cómo las iniciales coincidencias literarias de los dos jóvenes poetas del “martinfierrismo” se transformaron tanto en aquellos años. Marechal había redactado un artículo elogioso de *Luna de enfrente* en 1925 y Borges correspondió con otro tanto al reseñar *Días como flechas* en 1926. Posteriormente, Jorge Luis Borges ejerció una notable influencia en los escritores agrupados en torno a la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. Con todos ellos mantuvo relaciones de amistad y de coincidencias ideológicas. El antiperonismo de todos favoreció la progresiva marginación de Marechal. Según consigna Javier de Navascués, muchos años después

⁴³ Cfr. DE NAVASCUÉS, J. *Adán Buenosayres. Una novela total. Estudio narratológico*. II, pp. 36-37.

⁴⁴ Cfr. MARECHAL, “Macedonio Fernández” en *Obras completas* V. II, p. 342.

⁴⁵ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” del *Adán Buenosayres*. VI, p. 42.

del período vanguardista de nuestro autor, Borges declaró haberlo conocido pero no haber leído nada de su obra. Sí sabía que era nacionalista y amigo de Bernárdez.⁴⁶

La opinión de Marechal sobre las ficciones borgianas tampoco era positiva y, de un modo implícito, se puede vislumbrar en sus críticas su preferencia por una obra que revele el significado profundo y trascendente de la existencia. En una entrevista que le realizó César Fernández Moreno en 1967, “Distinguir para entender”, afirmó: “Borges fue siempre un ‘literato’, vale decir un ‘mosaquista de la letra’, dado a pre-fabricar mosaicos de palabras (...), según recetas de fácil imitación o aplicación”.⁴⁷ En esa misma ocasión, sostuvo un curioso paralelismo entre Borges y Lugones en el terreno de la “no autenticidad” y la “deshumanización”. A su juicio el tema de la “no autenticidad” en la literatura argentina provenía de un “complejo de inferioridad” frente a los escritores extranjeros.⁴⁸

Varios años antes, en su *Adán Buenosayres* –novela que dedicó a sus compañeros martinfierristas–, Marechal había ridiculizado a Borges, bajo el personaje Luis Pereda, poeta “cegatón y bochinero” que intervino en una discusión sobre la exacta naturaleza del “compadrito mil novecientos”. Sin embargo, su crítica más agresiva aparece cuando describe la formación del personaje: “(...) estudió griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich, ¡y regresó después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo (...) un caso patente de onanismo intelectual!”⁴⁹

Roberto Arlt compartió con Marechal la redacción del diario *El Mundo*. La crítica amarga de la sociedad lo acercó a los escritores de Boedo, pero sus temas, sus preocupaciones morales, la fuerza estilística de sus novelas y cuentos le otorgaron un puesto difícilmente encasillable.⁵⁰ Es curioso observar cómo Marechal tuvo en gran aprecio la novelística de Arlt, pese a las distancias estéticas y al desalineo formal que alguna vez se le reprochó. En la entrevista *Palabras con Leopoldo Marechal* afirmó:

Al leer sus obras, siempre me dio la idea de un Miguel Ángel tallando un tronco de quebracho con un cortaplumas, porque tenía mucho que decir y medios ex-

⁴⁶ Cfr. DE NAVASCUÉS, J. *Adán Buenosayres. Una novela total. Estudio narratológico*. II, p. 41.

⁴⁷ MARECHAL, “Distinguir para entender” (1967) en *Obras completas* V. II, p. 333.

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ MARECHAL, L. *Adán Buenosayres* (1948) Ed. Pedro Luis BARCIA. Madrid, Clásicos Castalia, 1994. L II, II, pp. 318-319.

⁵⁰ Cfr. DE NAVASCUÉS, J. *Adán Buenosayres. Una novela total. Estudio narratológico*. II, p. 37.

presivos rudimentarios”. ¡Mejor para vos, Roberto! Hay otros que manejan complicados recursos expresivos y no tienen nada que decir.⁵¹

Nuestro autor comentó que en la redacción intercambiaron los *Siete locos* de 1929 y las *Odas para el hombre y la mujer*. Luego, Marechal viajó a Europa y no volvió al periodismo. Casi veinte años después, con motivo de la publicación del poema *El Centauro* en *La Nación*, Arlt le envió una elogiosa carta, en tinta roja y con su firma de jeroglífico, en la que escribió: “Poéticamente, sos lo más grande que tenemos en habla castellana. Desde la época de Rubén Darío no se escribió nada semejante en dolido severidad. He recortado tu poema y lo he guardado en un cajón de mi mesa de noche”.⁵²

Eduardo Mallea fue uno de los nombres más representativos de la época. Su *Historia de una pasión argentina* de 1937 alcanzó un gran éxito editorial. Las inquietudes del autor fueron la soledad y la incomunicación, el problema de las dos Argentinas y la búsqueda de un tipo de trascendencia. En 1935 Marechal había reseñado el *Nocturno europeo*, en la revista *Sur*, obra que clasificó en el género de las confesiones, ya que “(...) toda confesión verdadera supone un conocimiento previo de sí mismo, y que tal conocimiento debe ser el fruto de una experiencia negativa del mundo que ha obrado en el ser como piedra de toque”.⁵³ Nuestro autor comparó el proceso de negación a la noche espiritual y le opuso, de manera compensatoria, el proceso de afirmación, comparable al amanecer. Creyó con Mallea en “(...) la eficacia de una comunicación entre las almas nocturnas, en vías de conseguir un estado general de conciencia favorable a una salvación del hombre por el espíritu”⁵⁴; pero no creyó en que una suma de acontecimientos negativos, resuelva por sí misma el advenimiento del día. Su fe estaba puesta, sin dudas, en la misericordia divina. En 1938 escribió una “Carta a Eduardo Mallea” publicada en *Sol y Luna*; allí destacó algunos de sus planteamientos con respecto a la crisis del país y a la necesidad de que Argentina se reintegrara a una línea espiritual.⁵⁵

Con respecto a estos temas, nos parece oportuno mencionar en esta parte —a manera de breve digresión— tres posicionamientos o compromisos que contribuyeron

⁵¹ ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 30.

⁵² *Ibíd.* p. 31.

⁵³ MARECHAL, L. “El sentido de la noche en el *Nocturno europeo* de Eduardo Mallea” (1935) en *Obras completas* V. II, p. 273.

⁵⁴ *Ibíd.* p. 278.

⁵⁵ MARECHAL, L. “Carta a Eduardo Mallea” (1938) en *Obras completas* V. II, p. 291.

a la “proscripción literaria” de nuestro autor: el catolicismo, el supuesto nacionalismo⁵⁶ y su posterior adhesión al peronismo. El cristianismo católico es el principal eje de toda su producción.⁵⁷ Sin dudas, su proceso personal de conversión es uno de los temas fundamentales que confiere coherencia íntima a toda su palabra. La lectura de la totalidad de su obra no nos induce a alentar un supuesto alejamiento de Leopoldo del catolicismo, sino por el contrario su comprensión del mensaje evangélico y su aceptación de una catolicidad ecuménica.⁵⁸ Nuestro autor estuvo comprometido hasta sus últimos días con el Evangelio de Jesucristo. A esto se refirió en “Los puntos fundamentales de mi vida”:

Todo escritor, por el hecho de serlo, ya está comprometido: o comprometido en una religión, o comprometido en una ideología político-social, o comprometido en una traición a su pueblo, o comprometido en una indiferencia o sonambulismo individual, culpable o no culpable. Yo confieso que sólo estoy comprometido en el Evangelio de Jesucristo, cuya aplicación resolvería por otra parte, todos los problemas económicos y sociales, físicos y metafísicos que hoy padecen los hombres.⁵⁹

Con relación al nacionalismo, Marechal se acercó a los jóvenes nacionalistas que participaban en las reuniones del grupo Convivio. Pero advirtió con el tiempo que “(...) su intelectualismo cerrado los llevó a concretar sólo un parnaso teórico de ideas y soluciones, un acervo de *slogans* cuya rigidez no era de buen pronóstico”.⁶⁰ Según consideró, el nacionalismo no salió de su órbita especulativa y además le faltó el conocimiento de lo popular. Es así cómo terminó adscribiéndose al movimiento justicialista.⁶¹ Otros dos testimonios de que Marechal no adhirió al nacionalismo los encontramos en sus escritos de reflexión: “La poesía lírica: lo autóctono y lo forá-

⁵⁶ Noe Jitrik consideró al *Adán Buenosayres* una novela “frustrada” debido a los prejuicios y a la debilidad de Marechal. Entre estos “prejuicios” destacó el catolicismo y el nacionalismo del autor. Declaración recogida por Adolfo Prieto en *Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1966. 1, p. 110.

⁵⁷ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. X, 6, p. 263.

⁵⁸ Ángel Nuñez, siguiendo la versión de Elbia Rosbaco –*Mi vida con Marechal*. Buenos Aires, Paidós, 1972. pp. 173-175– afirmó que Marechal se convirtió al evangelismo en 1960. –NUÑEZ, A. “La novela argentina contemporánea II” en *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina*. Tomo XIII, pp. 4-5–. Javier de Navascués adhirió a esta opinión. –*Adán Buenosayres. Una novela total. Estudio narratológico*. I, p. 31–. En nuestro caso creemos, junto con Graciela Maturo – *Marechal, el camino de la belleza*. X, 6, p. 263–, que si se acercó, como se dice, a la religión evangélica lo hizo más bien para acompañar a Elbia que como deserción a la Iglesia. Lo que sí puede probarse es que el poeta admitió su desacuerdo con el Concilio Vaticano II, por lo que se autodefinió “cristiano viejo”. Véase nota 27.

⁵⁹ MARECHAL, L. “Los puntos fundamentales de mi vida” (1973) en *Obras completas* V. II, p. 403.

⁶⁰ MARECHAL, L. “El poeta depuesto” (1970) en *Obras completas* V. II, p. 385.

⁶¹ *Idem*.

neo” y “Proyecciones culturales del momento argentino”. En ambos se preocupa por la inserción de lo nacional en una perspectiva universal.

Marechal declaró públicamente su adhesión al peronismo y la respaldó con su prestigio intelectual. Distinguió entre la “doctrina justicialista” y lo que fue la “primera encarnación” de esa doctrina. Como sistema político, económico y social, consideró que el justicialismo era “perfecto”, pues se basó en una doctrina de “tercera posición”, ubicada entre dos extremos: el capitalismo y el socialismo. En su “primera encarnación” nuestro autor destacó que la mayor virtud del peronismo consistió en transformar una “masa numeral” en un “pueblo esencial” y que el mayor error fue haber realizado una revolución a medias.⁶² Su compromiso político le valió la exclusión de la comunidad intelectual argentina y lo llevó a autodenominarse “el poeta depuesto”.⁶³

En 1949 el joven Julio Cortázar escribió una reseña del *Adán Buenosayres* en *Realidad*, la revista rival de *Sur*. El artículo de Cortázar fue un punto de partida para el rescate crítico de la novela. Casi la única voz discordante que se alzó en un contexto político e intelectual adverso a nuestro autor. Cortázar afirmó: “(...) el *Adán* es un acontecimiento extraordinario de las letras argentinas”, aunque señaló una restricción seria: “el único fracaso de la obra es la ambición no cumplida de darle una super unidad que amalgamara las disímiles sustancias allí expuestas. No fue conseguido, y en verdad, no importa demasiado”.⁶⁴ Uno de los aspectos que más elogió Cortázar fue la lealtad a lo circundante, es decir a la realidad porteña de la calle, a la inmediatez de lo cotidiano argentino. Desde esta perspectiva, consideró que fue en el plano del lenguaje donde radicó el notable hallazgo marechaliano: una flexible adecuación lingüística en el discurso de cada personaje y en cada ocasión; utilizando con destreza, desde el lenguaje petrarquista del siglo de oro hasta el aplebeyado entre malevos. También subrayó Cortázar el pleno acierto del tono humorístico manejado por Marechal. En fin, preocupado por la resonancia de la novela sobre el futuro literario argentino, dijo: “(...) a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen es-

⁶² ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 52.

⁶³ Cfr. MARECHAL, L. “El poeta depuesto” en *Obras completas* V. II, pp. 379-380.

⁶⁴ Declaración recogida por Pedro Barcia en “Introducción biográfica y crítica” del *Adán Buenosayres*. IV, p. 32.

to, y se obligan a no desconocerlo”.⁶⁵ En efecto, en *Rayuela* (1963) Cortazar asimiló aquella fuerza vital que anidaba en el *Adán*, imprimiéndole su personal estilo.

Marechal tuvo especial aprecio por dos de sus contemporáneos, los artistas Jacobo Fijman y Xul Solar, a quienes transpuso en el *Adán Buenosayres*. Jacobo Fijman, nació en Besarabia (Rusia), judío converso al catolicismo, participó del movimiento “martinfierrista”. Padeció una locura recurrente que lo mantuvo encerrado en hospitales psiquiátricos por temporadas, desde 1921 hasta su muerte. Escribió dos libros vanguardistas: *Molino rojo* (1926) y *Hecho de estampas* (1930). Su poesía tiene doble veta: una, creacionista, optimista, pujante, emparentada con *Días como flechas* de Marechal; otra, existencial, sombría e irracional, en la que se presenta con recurrencia el tema de la locura.⁶⁶ Se convirtió en una figura casi mitológica para los poetas argentinos. Su condición de místico-poeta, marginado en un hospicio, hizo de él una figura extrema y emblemática de la situación del artista. Marechal lo hizo aparecer transpuesto como el filósofo Samuel Tesler en las páginas de *Adán Buenosayres* y *Megafón*. En esta última novela el protagonista lo rescata del manicomio Vieytes para que oriente metafísicamente la batalla que él debía librar.

Xul Solar, seudónimo de Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari, personaje insólito y altamente creativo, le sirvió a Marechal de modelo real para la composición del astrólogo Schulzte. Este “martinfierrista” viajó por Oriente y Europa. Su capacidad de inventiva era inusual y admirada por sus compañeros. Se definía como “*catrólico*”, es decir “católico astrológico”. Su fecunda imaginación lo hizo incursionar con éxito en la pintura y en proyectos escultóricos y arquitectónicos; creó varios sistemas estenográficos, una escala musical hexatónica y un teclado de piano mejorado, un nuevo mazo de naipes, novedosos diseños de títeres, el “panjuego”, que articulaba ajedrez, música y astrología, etc. Su creación, el “neocriollo” designa una doble realidad: un nuevo proyecto de humano, con la anatomía funcionalmente perfeccionada, y una lengua sintética o panlingua, de estructura monosilábica básica. En el año 1967, Marechal le dedicó un artículo titulado “El panjuego de Xul Solar, un acto de amor”, donde comparó la demiurgia del artista con el impulso de Prometeo y con la creación divina.⁶⁷ Pero el homenaje que Marechal rindió, al elegir a Xul como guía del infierno y a Jacobo Fijman-Tesler como coprotagonista de la apoteosis heroica de *Megafón o*

⁶⁵ *Ibíd.* p. 33.

⁶⁶ Cfr. *Ibíd.* pp. 40-41.

⁶⁷ Cfr. MARECHAL, L. “El panjuego de Xul Solar, un acto de amor” (1967) en *Obras completas* V. II, p. 328.

la guerra, no fue un homenaje a dos individualidades, sino sobre todo un homenaje a la vanguardia argentina.

III. Cartografía de la recepción de fuentes griegas y cristianas

Es imposible comprender la obra de Leopoldo Marechal fuera de la tradición filosófica a la cual pertenece. Su formación autodidacta lo llevó a incursionar por diferentes caminos: transitó del modernismo a la vanguardia y emprendió un posterior retroceso de la vanguardia hacia el símbolo orientado por su conversión religiosa al catolicismo y por la búsqueda de una concepción filosófica y teológica. Este cambio de actitud existencial orientó su vuelta hacia las fuentes griegas y cristianas y definió su estética para siempre.

Ahora bien, de acuerdo con nuestros intereses y en vista a nuestra propia recepción de la estética de Marechal hemos optado por circunscribir nuestro estudio al ámbito de las fuentes griegas y cristianas. Esta decisión nos plantea inmediatamente la siguiente problemática: ¿Cómo se explica que Marechal prefiera un diálogo “directo” con autores antiguos y medievales antes que con sus contemporáneos o predecesores más cercanos? Consideramos que para dar respuesta a este problema es necesario dirimir tres cuestiones fundamentales. Primero, el diálogo entre Marechal y algunas de las fuentes griegas y cristianas estuvo orientado –sobre todo en sus comienzos– por las lecturas de tres textos: la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore* de Luigi Valli y *Aperçus sur l'esotérisme chrétien* de René Guénon. En su segundo viaje a Europa, mientras permanecía en París (1928-1931), descubrió en las páginas de la *Historia de las ideas estéticas en España*, una línea de continuidad entre la tradición griega y la cristiana. Esta obra magna contiene la exposición del pensamiento estético y la explicación abundante y antológica, desde los griegos –Platón, Aristóteles y Plotino–, los romanos, los escritores cristianos primitivos y medievales –Agustín, Buenaventura, Pseudo Dionisio Areopagita, Tomás de Aquino–, hasta los hispanolatinos, hispanoárabes e hispanohebreos. En esta obra Marechal descubrió también la sentencia (1,4) de Isidoro de Sevilla, en que halló concentrada toda una tradición conceptual y expuesto con notable concisión, el juego de los dos movimientos del alma en viaje hacia el centro y hacia la unidad. Los volúmenes de la *Historia*

de las ideas estéticas en España son la primera fuente de Marechal.⁶⁸ En éstos, por supuesto, no aparece el poeta florentino, cuyo enigma se le reveló a nuestro autor en ese mismo viaje, en su paso por Italia, cuando la viuda de Luigi Valli le regaló el libro de su marido *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d' amore* (1928) y lo confrontó con los elogios y objeciones que le hace René Guénon en su *Aperçus sur l'esotérisme chrétien* (1925).⁶⁹ En consecuencia, no podemos hablar de “diálogo directo”, sino mediado por los tres autores citados. Esto no quiere decir que Marechal no haya leído a los antiguos y medievales, sino que los descubrió y se orientó por las páginas de los textos recién señalados. Con relación a este problema destacamos también nuestra propia recepción de las fuentes marechalianas. Como ya aclaramos oportunamente, consideramos que Platón y Dante constituyen las principales fuentes del poeta argentino.

Segundo, consideramos que nuestro autor privilegió el diálogo con los escritores antiguos y medievales; lo que no significa que no hubiese leído a sus contemporáneos. Al contrario, habiendo sido parte del movimiento “martinfierrista” y conocido las últimas vanguardias estéticas, emprende un retroceso hacia las fuentes clásicas. En las *Claves de Adán Buenosayres* se cuestiona: “¿Cómo es posible que Marechal, un hombre contemporáneo, se haya metido en tan viejas líneas?”⁷⁰ A lo que responde: “yo soy un ‘retrógrado’, no en el sentido habitual e insultante de la palabra, sino en la significación ‘mejorativa’”.⁷¹ La humanidad, a partir de su origen, inicia un movimiento descendente que, planteado en términos de Hesíodo, culmina en la Edad de Hierro, época a la que pertenecemos. Y siendo él un “hombre de hierro”, sólo le quedaban dos recursos o movimientos posibles: o dejarse llevar por la corriente del río o nadar a contracorriente, vale decir, “iniciar un retroceso en la marcha del río”.⁷² Desde esta perspectiva se considera un “retrógrado” y no un “oscurantista”, ya que va de la oscuridad hacia la luz.⁷³

Este retroceso respondió a la necesidad de reconstituirse a cierto equilibrio de medidas que lo vinculara a una tradición, a una “línea viviente” que, según sus pala-

⁶⁸ Cfr. MARECHAL, L. “Recuerdo y meditación de Berceo” (1943) en *Obras Completas* V. II, pp. 122-123; BARCIA, P. “Estudio preliminar” del *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). p. 8.

⁶⁹ Cfr. ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 35.

⁷⁰ MARECHAL, L. “Claves de Adán Buenosayres” en *Cuaderno de Navegación* (1966). Buenos Aires, Emecé, 1995. VII, 20, p. 194.

⁷¹ *Ídem*.

⁷² *Ibíd.* 20, pp. 194 y ss.

⁷³ Cfr. “Claves de Adán Buenosayres”. 20, p. 196.

bras, “había roto y deseaba reanudar”.⁷⁴ En 1957 escribió una “Carta al Dr. Atilio Dell’Oro Maini”, en donde explica que debemos sentirnos herederos plenos del legado de la cultura occidental:

“Somos herederos de la ‘sustancia intelectual’ de Europa, herederos legítimos y directos. Alighieri, Cervantes y Shakespeare son tan míos como podrían serlo de un italiano, un español y un inglés. Aristóteles y Santo Tomás son tan míos como de Jacques Maritain. Somos legítimos herederos, profesores y continuadores de la civilización occidental; y con una ventaja en nuestro favor: la que nos da el ‘hecho americano’ en el sentido de la ‘no retórica’ y del ‘no *parti pris*’ nacional”.⁷⁵

Aparece aquí la tercera cuestión: Marechal consideró que su “vocación clásica” no era contradictoria con su etapa vanguardista, sino que ambos periodos se alternaron armoniosamente conformando un “círculo vital”.⁷⁶ Según comentó, fue en las páginas de la *Historia de las ideas estéticas*, donde halló la causa de sus errores y presintió las eternas escapatorias del arte y sus infalibles retornos. También descubrió que no era preciso hablar del “drama” del arte, sino de algo así como una “rotación astronómica” semejante a la de la tierra, en virtud de la cual, también el arte vive sus “cuatro estaciones”, cuyos polos antagónicos son lo “clásico” y lo “romántico”.⁷⁷ Esta sucesiva trasmutación puede ocurrir tanto en el seno de una civilización cuanto en la intimidad de un individuo, como era su caso. El clasicismo es la norma vital, reguladora del orden, porque se basa en medidas o principios eternos que no deben ser vulnerados. Entre los muchos aspectos de lo clásico, Marechal reconoció que siempre le llamó la atención lo que se refiere al “espíritu” y la “letra”. Consideró que la norma general de lo clásico o, al menos, una de sus principales condiciones es la medida en que el “espíritu” y la “letra” concurren y la jerarquía que deben guardarse entre sí. El factor que origina la decadencia de lo clásico es siempre una ruptura de equilibrio que debe guardar entre sí el “espíritu” y la “letra”. Lo clásico comienza su decadencia cuando el aspecto formal o exterior, la letra, se sobrepone al espíritu. Marechal concluye: “Y es así como todo clasicismo suele terminar, si es artístico, en un academismo, si es religioso, en un moralismo y si es político, en una

⁷⁴ Cfr. MARECHAL, L. “Recuerdo y meditación de Berceo” (1943) en *Obras Completas* V. II, p. 122.

⁷⁵ MARECHAL, L. “Carta al Dr. Atilio Dell’Oro Maini” (1957) en *Obras Completas* V. II, pp. 322-323.

⁷⁶ Cfr. MARECHAL, L. “Recuerdo y meditación de Berceo” en *Obras Completas* V. II, p. 122.

⁷⁷ Marechal titula “Las cuatro estaciones del arte” a uno de los capítulos del *Cuaderno de navegación*. Allí profundiza y completa su teoría del “círculo vital” del arte que gira eternamente ocasionando equilibrios y desequilibrios o, dicho de otro modo, movimientos ortodoxos y de vanguardia. VI, pp. 156-167.

burocracia”.⁷⁸ Entonces llega la reacción en la figura de un movimiento romántico. Sin embargo, vale aclarar que el romanticismo no reacciona jamás contra el clasicismo, sino contra el academismo. En este punto el autor hace una referencia autobiográfica: “Puede ocurrir entonces que los románticos, enardecidos por la batalla, nos hablen de una “nueva sensibilidad”, sin advertir que lo que están haciendo es recobrar la esencia perdida, la que es eterna e inmutable”.⁷⁹ En este sentido Marechal, incluso en su etapa vanguardista, nunca habría dejado de ser un clásico o, dicho más precisamente, de estar en la búsqueda de los principios que, a su juicio, constituyen la medida universal de lo artístico.⁸⁰

En síntesis, nuestro autor se reconoce parte de una tradición a la que pertenece por derecho propio; dialoga con ella, ya sea través de fuentes secundarias o sin intermediación alguna. Y, a pesar de los caminos aparentemente opuestos que emprendió, no creyó salirse de ella, sino por el contrario su esfuerzo consistió en buscar “una línea viviente” que confiriera a su pensamiento y a su obra tenor filosófico y teológico.

Ahora bien, atendiendo a nuestra lectura de Marechal y a nuestro diálogo con las fuentes griegas, destacamos a Homero. El poeta argentino comenzó a releer las epopeyas clásicas⁸¹ a partir de su “segundo llamado al orden”; esa crisis espiritual lo hizo desconfiar de las “líneas exteriores” de la epopeya y a buscar en ésta su razón

⁷⁸ Cfr. MARECHAL, L. “Recuerdo y meditación de Berceo” en *Obras Completas* V. II, p. 126.

⁷⁹ *Ibíd.* II, p. 127.

⁸⁰ Lo universal no impide que Marechal tenga en cuenta los vínculos necesarios con lo nacional. En la conferencia titulada “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” (1949) – *Obras completas* V, pp. 143-156–. Marechal concreta un objetivo: vincular lo argentino con lo universal. En esta conferencia, el escritor asegura que la problemática tensión entre lo autóctono y lo foráneo ha ocupado a los poetas argentinos, desde Luis de Tejeda hasta el presente. El planteo adquiere verdadera dimensión si se lo reconsidera desde la perspectiva concreta de una reubicación, realizada por Marechal, en una corriente tradicional, en la que se incluye a sí mismo al mentar a los poetas de su generación.

Ahora bien, si se tiene en cuenta que los contenidos de la tradición provienen de un reservorio, en el que están presentes “lo autóctono y lo foráneo”, el poeta tiene la capacidad de reconfigurar esos contenidos, anclándolos en lo nacional, con una nueva pulsión. A partir de esta instancia, la tradición nacional restablece su curso natural hacia lo universal. Esta es la pauta que propone Marechal, cuando afirma que “(...) lo autóctono reclama sus derechos a intervenir en la obra de arte (...) no es menos verdadero que el arte ha tendido siempre a universalizar sus frutos. Hay en el arte una tensión invencible hacia lo universal, un impulso que lo induce a trascender fronteras (...), a ubicarse en el plano superior donde todas las voces del mundo se reconocen, se identifican y se unen en lo que llamaríamos ‘un gran acorde universal’” (p. 145). Según nuestro autor, un pueblo no logra la plenitud de su expresión, si no consigue trascender a los otros e integrarse con ellos no sólo desde lo particular, sino, también, desde una perspectiva universal. En este sentido afirma: “El día que pueda reconocerse a un poeta argentino en el elogio abstracto de una rosa, nuestro arte habrá logrado universalizar lo autóctono hasta el grado máximo de sus posibilidades” (p. 146).

⁸¹ Según asegura Graciela Maturo, nuestro autor leyó al poeta griego en versiones españolas, pero por sobre todo, en la traducción francesa de Leconte de Lisle. Cfr. *Marechal, el camino de la belleza*. VII, I, p. 196.

más profunda. Descubrió que bajo las apariencias de sus conflictos, lo que se está manifestando es una “realización espiritual”. Desde esta perspectiva, recepta el tenor ontológico de las dos epopeyas homéricas: la *Ilíada* y la *Odisea*. Ésta última traduce esa realización espiritual mediante el simbolismo del viaje, con el que nuestro autor modela la estructura del *Adán*, y la primera según el simbolismo de la guerra, que el argentino asimilará al final de su vida en su tercera novela *Megafón o la guerra* de 1970.

Otro de los autores griegos cuya lectura selló definitivamente la estética de Marechal fue Platón. Según lo hemos referido, fue Menéndez y Pelayo quien lo acercó a la frecuentación del filósofo ateniense. En lo que se conserva de su biblioteca personal se encuentran algunos tomos de las obras completas de Platón de la edición francesa *Les Belles Letres* de 1924.⁸² Consideramos que el *Banquete* ha sido su principal foco de interés; también, aunque en menor medida, el *Fedro*, el *Timeo* y el *Cratilo*. Marechal fue un lector y un relector de Platón, de quien asimila el camino ascendente que, a través de la belleza, conduce el alma a Dios. La estética y la erótica platónica subyacen en la escritura marechaliana. La encontramos fundamentalmente en las distintas versiones del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, en el Libro VI del *Adán Buenosayres* –“El Cuaderno de Tapas Azules”–, en algunos pasajes de *El banquete de Severo Arcángelo* de 1965 y en el escrito “El poeta y la República de Platón” de 1938.

En lo que concierne a Aristóteles, Marechal se valió del estagirita para la construcción de su teoría poética y para la justificación de su labor como novelista. Así lo afirma en las “Claves de *Adán Buenosayres*” del *Cuaderno de Navegación*. Otros tres conceptos claves que el argentino recepta del griego son los de *mímēsis*, *poiēsis* y *kátharsis*, los cuales se manifiestan particularmente en el capítulo “Breve tratado sobre lo ridículo” del *Cuaderno*. Según la noticia de Barcia, la edición que nuestro autor habría leído de la *Poética* es la que hizo el profesor Schlessinger en 1947 para la Editorial Emecé, con prólogo de José María de Estrada.⁸³ En nuestro caso consideramos que esta afirmación es muy factible, ya que Marechal conoció al profesor alemán en los Cursos de Cultura Católica. Sin embargo, de ninguna mane-

⁸² Los tomos allí presentes son el I, VII, VIII y el X. No se encuentra el tomo correspondiente a los diálogos *Banquete* y *Fedro*, importantísimo a la hora de establecer acciones de recepción.

⁸³ BARCIA, P. “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la Huella del Hermoso Primero*” en GONZALEZ de TOBIA, A. (Editora) *Ética y Estética de Grecia a la Modernidad*. UNLP, 2004, pp. 75-98. p. 79.

ra, estamos de acuerdo con que ésta haya sido la primera ni la única edición consultada por él, ya que fue publicada en 1947 y Marechal, ya desde la década del 30, se había dedicado a leer a los filósofos griegos.

Con relación a Plotino, nuestro autor asimila la convergencia entre filosofía y religión.⁸⁴ Es muy fuerte la impronta del neoplatónico en la mística marechaliana, especialmente la recreación del simbolismo del viaje homérico y la descripción de los movimientos anímicos –centrífugo y centrípeto– que aparecen como los ejes del itinerario de *Adán Buenosayres*. Otro concepto fundamental que nuestro autor ancla en el filósofo griego es el de “Hermoso Primero”, con el que titula a su obra inédita y al cual se refiere, particularmente, en el capítulo sexto del *Descenso y ascenso por la belleza* de 1939.

Por otra parte, Marechal fue un lector y un asimilador de la *Biblia*, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, especialmente de los libros del “Génesis”, del “Prólogo” del “Evangelio de Juan” y del “Apocalipsis”. La imagen genesíaca de Adán en el Paraíso terrenal subyace en su concepción poética; Adán es el primer hombre y el primer poeta, tal como lo plasma en su primera novela y en el Quinto día del *Heptamerón*. El “Prólogo” de Juan es aludido sobre todo en el escrito “Teoría del arte y del artista” y, por supuesto, en “La poética” del *Heptamerón*. El “Apocalipsis” cobra relieve en *El banquete de Severo Arcángelo*.

Con relación a los autores cristianos señalamos a Isidoro de Sevilla, al que nuestro autor descubre en 1929 gracias a la mediación de la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, en donde halla la Sentencia que motiva la edición del *Descenso* de 1939, que consiste precisamente en la glosa de ese fragmento isidoriano.

Por último destacamos a Dante Alighieri, el “terrible” maestro de Marechal, cuya lectura estuvo orientada –como ya lo referimos– por Luigi Valli y René Guénon. Del poeta flotentino recepta el simbolismo de la mujer –eje principal de su erótica o filosofía de amor– el viaje por el infierno y el carácter polisémico de la escritura. Entre los textos del Dante señalamos: la *Vita Nuova*, la *Epístola XIII* y la *Divina Commedia*. Nuestro autor había sentido, ya en el poema de su juventud “Niña de encabritado corazón” de las *Odas para el Hombre y la Mujer* (1929), el simbolismo de la mujer que profundizará posteriormente en “El Cuaderno de Tapas Azules” (1948) y, al final

⁸⁴ Según la noticia de Graciela Maturo, en la biblioteca personal del poeta estaban las *Enéadas* en la edición de Aguilar y en ediciones francesas. Lamentablemente, no aclara el año de edición en el caso del texto en castellano ni da mayores precisiones sobre las ediciones en francés.

de su vida, en *Megafón o la guerra* (1970), donde llama a la mujer con el nombre de Lucía (como ya lo había hecho, pocos años antes, en la obra de teatro *La batalla de José Luna* de 1967). Con relación al viaje infernal, Marechal recrea el Infierno de la *Divina Comedia* en el Libro VII del *Adán*, “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. En lo que respecta al carácter polisémico de la escritura, lee atentamente la *Epístola XIII* de Dante y la asimila como una clave procedimental para su propia tarea de escritor. Su obra tiene grosor semántico; ella oculta un sentido profundo o interior que subyace a la letra y revela el aspecto espiritual del lenguaje. El autor se encarga de revelar la polisemia de su escritura en las “Claves de *Adán Buenosayres*” y en la “Autobiografía de un novelista”, como ya lo había hecho antes en el artículo “Arthur Rimbaud. La contemplación poética”, en 1941, y en el prólogo “San Juan de la Cruz. *Cántico Espiritual*”, de 1944.

PRIMERA PARTE

UNA PROPUESTA DE LECTURA DE LA ESTÉTICA MARECHALIANA EN CLAVE DE RECEPCIÓN

I. Propuesta metodológica: Diálogo de ida y vuelta

Nuestra lectura de Leopoldo Marechal se asienta en el supuesto metodológico de que todo acto de recepción lleva implícito un diálogo de ida y vuelta. Fundamentamos nuestra posición a la luz de elementos provenientes de la hermenéutica desarrollada por Hans-Georg Gadamer y del aporte de la estética de la recepción, conocida también como Escuela de Constanza, que cuenta entre sus representantes más destacados a Roman Ingarden, Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, en quien nos detenemos de manera particular.

Conviene tener en cuenta, antes de desplegar nuestros presupuestos teóricos y metodológicos, que no nos proponemos conseguir un método válido en razón del método en sí mismo. Consideramos que todo procedimiento se caracteriza por el hecho de que desarrolla una función cuya naturaleza viene determinada por el tipo de problema que se plantea y que pretende resolver.

En nuestro caso, nos importa el estudio de la estética de Leopoldo Marechal y su vinculación con las fuentes clásicas. Dicho de otro modo, leer a Marechal es reencontrarse con el mundo clásico en plenitud, lo que no significa repetir a los clásicos, sino darles vida en otro horizonte de significación.

Valen entonces algunas aclaraciones: cuando hablamos de vinculación entre Marechal y los clásicos, estamos hablando de recepción. En sentido general, entendemos por recepción las diversas maneras de apropiación de la literatura por parte de los lectores, en este caso por el lector concreto Leopoldo Marechal. Si afinamos más la cuestión, la recepción reviste un doble sentido: de apropiación e intercambio.⁸⁵ Hablamos de apropiación en el sentido de transferencia de algunos aspectos de la obra de un autor dentro de la obra de otro. Se trata de un fenómeno de acogida, adopción, incorporación o crítica del hecho literario, en cuanto, operaciones realizadas por el lector; o la adaptación, asimilación o incorporación de una obra, en cuanto actividad llevada a cabo por otro escritor. El segundo sentido, que se considera activo frente al anterior, es el intercambio. Por intercambio entendemos la interacción continua entre autores, obras y públicos y entre la experiencia artística presente y pasada.⁸⁶

⁸⁵ Cfr. JAUSS, H. "Estética de la recepción y comunicación literaria". Revista *Punto de vista*, año IV n° 12, 1981. p. 34.

⁸⁶ Un modelo de recepción particular es el utilizado por G. Genette en su *Palimpsestos*. Genette elabora la categoría de transtextualidad y propone cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextua-

Ahora bien, concebir la recepción de este modo implica comprender que todo acto de lectura interpretativa es un intercambio dialógico. El texto⁸⁷ está inmerso en un proceso dinámico, vale decir, en un “proceso comunicativo”. Nosotros llamamos diálogo de “ida y vuelta” a este proceso de comunicación. Seguimos a Gadamer en su interpretación del diálogo como un juego de preguntas y respuestas. La pregunta es siempre lo que “va por delante” indicando un sentido. Toda pregunta es siempre una orientación abierta.⁸⁸ El filósofo afirma en *Estética y hermenéutica*:

(...) nuestras respuestas, las respuestas del lector, están siempre determinadas también por nuestras propias preguntas. Nadie comprende las respuestas como preguntas si no las entiende como respuestas a las propias preguntas. Cada uno va buscando una respuesta a sus preguntas.⁸⁹

En efecto, el punto de partida es la pregunta que el texto nos plantea a nosotros, nuestra propia afección por la palabra de la tradición. Hay un horizonte del preguntar que está, a su vez, abarcado por el horizonte que nos abarca a nosotros. Una pregunta reconstruida no puede encontrarse nunca en su horizonte originario. El horizonte histórico descrito en la reconstrucción no es un horizonte verdaderamente abarcante. Es necesario construir la pregunta desde nosotros.⁹⁰

Ahora bien, el diálogo implícito en todo acto de recepción es un diálogo de “ida y vuelta”. Consideramos necesario destacar estos dos momentos, ya que constituyen para nosotros una clave procedimental. Partimos del supuesto que, en el camino de ida y de vuelta, la vuelta no es equivalente a la ida. En este sentido, tomamos como punto de partida las distintas problemáticas de evocación clásica que configuran la estética marechaliana –camino de ida– y las confrontamos con el autor fuente –camino de vuelta–. De este modo, mostramos que el recorrido por lo clásico constituye una clave de lectura de la obra de Marechal de tal manera que, si nos lo ahorramos, perderíamos una dimensión interpretativa axial del pensamiento del escritor argentino.

lidad, paratexto, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Nosotros no utilizamos este modelo por considerarlo limitado en relación con nuestra propuesta.

⁸⁷ Hablamos de “texto” y no de “obra” porque la noción de obra es más amplia que la de texto, pues el texto solamente toma vida, y en este sentido hablamos de “obra” cuando es concretizado o actualizado por el lector. Para un estudio detallado sobre esta cuestión véase Wolfgang Iser, “Un proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en Mayoral, José A. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987 pp. 216-243.

⁸⁸ Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 1996. III, 3.a., p. 444.

⁸⁹ GADAMER, H-G. “Kafka y Kramm” en *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998. 19 p. 274.

⁹⁰ Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. III, 3 b. p. 452.

Lo transmitido en forma literaria es así recuperado, desde el extrañamiento en el que se encontraba, al presente vivo del diálogo, cuya realización originaria es siempre preguntar y responder.⁹¹ En efecto, la recepción no constituye un punto de llegada final sino también un punto de partida para una nueva producción literaria. En nuestra propuesta hay un diálogo –dialogando– en el interior de otro diálogo. Por una parte, las voces de los autores antiguos y cristianos mediatizadas por la voz de Leopoldo Marechal y, por otra, la voz del poeta argentino como respuesta a nuestras propias preguntas. Estos dos planos juegan entre sí y establecen, a su vez, una nueva comunicación; un nuevo diálogo orientado y resemantizado en la ida y vuelta entre Marechal y nosotros.

En efecto, el acto de comunicación que se produce en el proceso de apropiación y recepción de una obra no puede ser conocido de antemano por el escritor. En este sentido, es iluminador el *Fedro* platónico (275e) cuando afirma que: “Las palabras ruedan por doquier sin distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no.” El escritor puede escribir para un destinatario determinado, pero es imposible que prevea quiénes serán los futuros destinatarios de su obra. Al respecto, Marechal afirmó en una entrevista para la revista *Para Ti*:

Quando yo escribía *El banquete* (...) estaba casi seguro de que no iba a gustar al público. Pero, ¿quién es el público? Un gran desconocido. Escribir para él no tiene sentido. En un momento dado el autor cree que lo que quiere expresar no va a ser comprendido por sus lectores. Y resulta que al publicarse, autor y lector coinciden perfectamente.⁹²

La tradición, en tanto conjunto de textos y discursos, no puede transmitirse por sí misma. Presupone un acto de recepción e incluso los modelos clásicos están presentes sólo donde son recibidos. En este sentido, cabe cuestionarnos: ¿Por qué hoy sigue siendo válido un texto del pasado? ¿Es lo mismo e inmodificable lo que se percibe cada vez frente a una obra?⁹³ La duración de una obra de arte (como lo son los textos de la tradición leídos por Marechal) no es solamente una cuestión de supervivencia, en el sentido de conservación de conocimientos del pasado que se re-

⁹¹ Cfr. *Ibíd.* p. 446.

⁹² Revista *Para Ti*, 2 de enero de 1967, reproducido por ANDRÉS, A. *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 63.

⁹³ Sobre este punto véase el artículo de W. Iser, “El proceso de lectura” en *Estética de la recepción* WARNING, R. (ed) Madrid: La Balsa de la Medusa Visor, 1989. pp. 149-164. En el caso de Marechal, sus relecturas de las epopeyas clásicas –con motivo de la escritura de su primera novela, *Adán Buenosayres*– despertaron en el autor una nueva comprensión de las mismas. Cfr. MARECHAL, L. “Claves de *Adán Buenosayres*” en *Cuaderno de Navegación*. VII, p. 172.

fieren al pasado. En palabras de Gadamer: “La obra de arte sigue vigente aún cuando su mundo ya no lo sea”.⁹⁴ Esta vigencia radica en que su productividad de sentido aún no ha sido agotada. Su pregunta es, por tanto, una “pregunta intemporal”.⁹⁵ Aparece, entonces, el problema de la distancia histórica: ¿Cómo comprender, desde nuestras categorías epocales, un texto perteneciente a un mundo construido en base a categorías ya perimidas? La distancia en el tiempo no destruye la novedad del texto, sino que, reaparece en forma actualizada. Por tanto, la distancia no es un abismo infranqueable, sino que está cubierta por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido. Esto no significa de ningún modo que intentar comprender a otro suponga ubicarse en el lugar del otro despojándose de la propia situación, como si se pudiera alcanzar al otro desde un lugar inexpugnable. Lo mismo ocurre con la alteridad que representan los textos del pasado.

El lector es quien hace que la obra entre en un horizonte no perenne sino transformable y cambiante, de una continuidad en la que se consume el cambio permanente de una simple recepción pasiva en una recepción activa. En este sentido, interpretamos las palabras de Marechal con las cuales justifica su labor como novelista:

(...) el poeta se transmutó en novelista, según mis reflexiones, la Epopeya clásica debió ‘adaptarse’ a las nuevas condiciones del siglo (porque también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma); y la Novela fue sin duda el resultado de tal adaptación.⁹⁶

Leemos en este ejemplo cómo aún es posible asignar cierta vigencia al contenido de las epopeyas clásicas. Lo que aquí se consume es una relación dialógica entre el público –en este caso el lector concreto Leopoldo Marechal–, la obra y una nueva obra, que puede ser captada como una respuesta a una pregunta o una solución a un problema emergente en un nuevo contexto de significación.

Por su parte, Jauss afirma: “La fusión de horizontes de Gadamer constituye un presupuesto metódico sin el cual mi empresa sería impensable.”⁹⁷ La estética de la recepción hace profesión de fe hermenéutica. En efecto, la hermenéutica literaria es

⁹⁴ GADAMER, H-G. “R. M. Rilke. Cincuenta años después” en *Poema y Diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 62 y ss.

⁹⁵ Cfr. *Ibíd.* y también *Verdad y Método I*. II, 2, b. pp. 357-360.

⁹⁶ MARECHAL, L. “Claves de *Adán Buenosayres*” en *Cuaderno de Navegación*. 3, p. 171.

⁹⁷ JAUSS, H. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986. p. 23.

la tarea de interpretar la relación entre el texto y el presente como un proceso dialógico entre el autor, el lector y el nuevo autor. Dicho proceso de respuesta originaria y pregunta actual va concretizando el sentido de la obra desde una mirada diferente y, por tanto, más enriquecedora.⁹⁸

Ahora bien, el acceso a las fuentes no implica un desplazarse a la conquista de un horizonte al que no pertenecemos. Para la hermenéutica, el horizonte cerrado de una cultura es una abstracción. Debemos tener en cuenta que la conciencia dialógica disuelve la noción de época definida. El horizonte se desplaza con el que se mueve. También el horizonte del pasado, en el que vive toda vida humana y que subsiste como tradición, está siempre en movimiento. Cuando una conciencia histórica se desplaza a otros horizontes históricos no significa un traslado a mundos extraños desvinculados del nuestro. Entonces, ¿qué significa desplazarse? Evidentemente, no se trata de apartarse de sí mismo. La verdadera conciencia histórica aporta siempre su propio presente. No hay un horizonte del presente en sí ni hay un horizonte histórico que ganar. La fusión de horizontes tiene lugar constantemente en el seno de la tradición, pues en ella crecen juntos lo viejo y lo nuevo hacia un valor vivo, sin que lo uno ni lo otro se destaquen explícitamente. Todo encuentro con la tradición plantea la tensión existente entre texto y presente.⁹⁹

Este problema se traduce metodológicamente en un “ir hacia las fuentes” o “traer las fuentes hacia nosotros”. Por nuestra parte, interpretamos que el retroceso que emprende Marechal, que lo lleva a autodenominarse “retrógrado”, representa un desplazarse que no significa de ningún modo el abandono de las propias condiciones históricas. En este sentido entendemos la validez de la fusión de horizontes de Gadamer, ya que nos permite avizorar cómo se puede ir hacia lo viejo trayéndolo simultáneamente hacia lo nuevo, lo cual representa una confluencia en un punto medio que nos permite resignificar el aporte de la tradición.¹⁰⁰

Nuestra investigación indaga sobre la recepción marechaliana de las fuentes clásicas, griegas y cristianas. No desconocemos que las nociones de “fuente” y de lo

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Cfr. GADAMER, H-G. “Historia de efectos y concretización” en *Estética de la recepción*. WARNING, R. (ed). pp. 84-85.

¹⁰⁰ La tradición es fundamentalmente un lenguaje; habla por sí misma como lo hace un tú. Pero esto no debe malinterpretarse reduciendo el tú a un objeto. Una manera distinta de experimentar la tradición es interpretarla como a una relación recíproca, lo cual no significa estar frente a frente. Por el contrario, estamos dentro de tradiciones que nos interpelan. Uno se transforma al paso de la tradición y, a la vez, la tradición se transforma con cada uno de sus intérpretes. Sobre este concepto, véase GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. II, 9, pp. 348 y ss.

“clásico” en la actualidad se encuentran cuestionadas. Aclaremos nuestra posición ante el problema. El rechazo que se percibe frente a ciertas categorías tradicionales, tales como fuente y modelo clásico, se debe a la comprensión monologizada y unilateral de las mismas. Las relaciones comunicativas o dialógicas permanecieron históricamente ocultas por filiaciones reducidas a la simple causalidad. Dicho en términos de Jauss:

(...) allí donde sólo se descubrían dependencias unilaterales respecto de una fuente o modelo, se puede ahora distinguir un repertorio de tipos y de formas de recepción extremadamente diferenciados.¹⁰¹

Gadamer contextualiza la noción de “fuente” como una metáfora filosófica de origen platónico y neoplatónico. La imagen que guía esta metáfora es el agua fresca y pura manando desde la profundidad. El término filológico *fons* se introduce recién en el humanismo, pero entonces no se refería a la llamada investigación de las fuentes sino al acceso *ad fontes*, al retroceso hasta las fuentes como acceso a la verdad original y no desfigurada de los autores clásicos. Sin embargo, el pasaje al sentido técnico que hoy nos es habitual podría retener todavía algo de su significado original, en tanto las fuentes se distinguen radicalmente de toda reproducción oscura o de toda apropiación falseadora. Esto explica por qué sólo lo transmitido lingüísticamente nos abre continua y plenamente a lo que hay en ello; sólo aquí no es necesario limitarse a interpretar, sino que nos es dado de beber directamente de la fuente o medir en ella sus derivaciones posteriores. En una fuente siempre sigue manando agua fresca y lo mismo ocurre con las verdaderas fuentes espirituales de la tradición. En efecto, siempre pueden proporcionar algo distinto de lo que hasta ahora se ha tomado de ellas.¹⁰²

Sabemos que estas palabras pueden sorprender a los oídos contemporáneos. En nuestro caso, validamos de la noción de “fuente” como emanación semántica que se formaliza, a través de los diferentes procesos de recepción, en una multivocidad de discursos. Acordar con la teoría de la recepción y, por tanto, considerar como premisa básica y punto de partida al lector, no quiere decir que se le reste importancia alguna al texto. En la relación que se produce entre el texto y el lector, el texto

¹⁰¹ JAUSS, H. *Estética de la recepción y comunicación literaria*. p. 38.

¹⁰² Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. Excursos V. p. 595.

desempeña una función no sólo de orientación, sino también de dirección.¹⁰³ Esto no obsta que, en un caso concreto de recepción, se establezca un nuevo eje de pertinencia diverso del eje de pertinencia original. En efecto, la recepción puede ampliar el sentido de la obra, precisamente, por el hecho que aísla y trae a la luz un aspecto novedoso. a partir del cual se estructura un nuevo eje de pertinencia.¹⁰⁴

En definitiva, nuestra propuesta es leer a Marechal –camino de ida– dialogando con los textos clásicos –camino de vuelta– y descubrir en el interior de ese diálogo el proceso de recepción llevado a cabo por el argentino, que desde su propia situación se atrevió a cuestionar en búsqueda de un sentido siempre renovado y, por tanto, vivo, el horizonte del pensar antiguo y cristiano.

II. Niveles de interpretación de la obra marechaliana. Claves hermenéuticas

Lo primero a considerar en la estética de Marechal es la recepción del modo de pensar medieval. Todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos develan en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios.¹⁰⁵ El mundo es el discurso que Dios hace al hombre.

En este sentido, el mundo es concebido como un libro a interpretar. El alma peregrina debe leer el mundo como un texto. En palabras de Pedro Luis Barcia: “*homo viator est homo lector mundi*”.¹⁰⁶ El mundo es un texto y nosotros sus lectores. El poeta es el rastreador por excelencia de las huellas de Dios en este mundo; más precisamente, un rastreador por la belleza. Este proceso de rastreo es una forma de lectura semiológica. En el *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de 1965, Marechal afirma: “La Creación entera es un libro pensado y escrito por el Verbo admirable, con vías a una lectura del hombre.”¹⁰⁷ Y tomando la misma imagen, en el “Manual del

¹⁰³ Cfr. ACOSTA GÓMEZ L. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Gredos, 1989. VI, p. 222.

¹⁰⁴ Un claro ejemplo de esta transformación del eje de pertinencia es la recreación que lleva a cabo Marechal del mito homérico de las sirenas. Este pasaje se reviste de un sentido moral y se entiende, no desde categorías griegas, sino en razón de supuestos cristianos. Cfr. MARECHAL, L. “Descenso y ascenso del alma por la belleza” (1965) en *Obras completas II*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1998. 12. pp. 365-366. Para profundizar la historia de la recepción del mito de las sirenas, véase el excelente capítulo de Jauss: “*Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética*” en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. 6, pp. 125-128.

¹⁰⁵ Cfr. ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Editorial Lumen, 1997. 2, 4, p. 27.

¹⁰⁶ MARECHAL, L. *Adán Buenosayres*. Ed. Pedro Luis BARCIA. VII, p. 69.

¹⁰⁷ MARECHAL, L. “Descenso y ascenso del alma por la belleza” (1965) en *Obras Completas II*. VIII 352. Véase también el “Poema de la Física” (1979) en *Obras Completas I*. 2, p. 419.

astronauta” del *Cuaderno de Navegación* dice: “Si el universo es un gran Libro redactado por el Creador según peso, número y medida, es evidente que analizando esas medidas, pesos y números vislumbraremos el semblante del Creador.”¹⁰⁸ De manera tal que todo lo existente nos remite inexorablemente a la divinidad.

Ahora bien, ¿de qué modo puede leerse este libro? Es evidente que los textos literarios, en la mentalidad medieval, no tienen significados infinitos, pero esto no significa que tengan un significado unívoco. Marechal sigue a Dante, asumiendo los cuatro sentidos posibles de interpretación textual cuyo modelo se sustenta en la hermenéutica bíblica. Según Umberto Eco, la raíz de este método se la debemos a Orígenes, con quien nace el “discurso teologal”, que no sólo es discurso sobre Dios sino sobre la Escritura. Ya con Orígenes se habla de sentido literal, sentido moral y sentido místico; lo que lentamente se transformará en la teoría de los cuatro sentidos de la escritura: literal, alegórico, moral y anagógico.¹⁰⁹

Pero es en Dante donde Marechal encuentra desarrollado este tipo de lectura y de escritura. Según Barcia, la fuente directa es la *Epístola XIII: al Cangrande della Scala*. Si bien Marechal no explicita esta fuente, no caben dudas de que manejaba la exégesis bíblica y el método de interpretación de los cuatro sentidos.¹¹⁰

En el *Convivio*, el poeta florentino habla de cuatro sentidos de interpretación. El literal, que no va más allá de la letra propia de la narración; el alegórico, que se esconde bajo el manto de las fábulas y es, por tanto, una verdad escondida bajo una bella mentira; el sentido moral, que los lectores deben encontrar para su utilidad; y, por último, el sentido anagógico, que es superior a lo sensible y se refiere a las realidades sublimes de gloria eterna.¹¹¹ Con estos cuatro criterios, Dante recomendaba leer su obra.

¹⁰⁸ MARECHAL, L. “Manual del astronauta” en *Cuaderno de Navegación*. 6, p. 133.

¹⁰⁹ Cfr. ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*. 6, 6.4, p. 80.

¹¹⁰ Lamentablemente no hemos podido determinar la edición en la que Marechal leyó a Dante. Tampoco encontramos referencias explícitas que den cuenta de la lectura de la *Epístola XIII* y del *Convivio*. Por tal motivo nos valemos de la noticia de Barcia, quien no aclara su fuente, pero sin dudas es un texto que nuestro autor no desconocía, dadas sus múltiples alusiones a los niveles de escritura. Marechal distingue entre sentido literal y sentido profundo o metafísico en los artículos “Simbolismos del *Martín Fierro*” (1955) y “James Joyce y su gran aventura novelística” (1944) ambos en *Obras Completas V*. También en el último capítulo del *Descenso* de la edición de 1939 (Ed. BARCIA, Pedro Luis. Buenos Aires, Vórtice, 1994) hace referencia al sentido moral de la escritura y en el prólogo “San Juan de la Cruz. *Canto espiritual*” (1944) (*Obras Completas V*) destaca el sentido anagógico como clave para la interpretación de los escritos místicos.

¹¹¹ Cfr. *Convivio*. II, I, I, 2-10.

En *De vulgari eloquentia*, Dante da esta definición: “La poesía no es otra cosa que una ficción retórica adornada con música.”¹¹² Para el poeta el juego de la imaginación, como el juego rítmico musical de la métrica, pertenece al contenido literal, que es el requisito material, el sustrato y el fundamento. En este sentido afirma:

Por estas razones sobre cada canción argumentaré primero el sentido literal y después su alegoría, esto es la escondida verdad y también tocaré incidentalmente los demás sentidos, según las conveniencias del lugar y el tiempo.¹¹³

Dante consuela al lector si no entiende los cuatro sentidos:

Si por ventura no puedes entender la bondad de lo que digo, repara al menos en su belleza, que compete en cuanto a su construcción a los gramáticos, en cuanto al orden del discurso a los retóricos y por el número y sus partes a los músicos. Este es el sentido literal.¹¹⁴

El sentido literal puede equipararse a la parte estética o expresiva de la obra; la fuerza metafórica o evocativa, al sentido alegórico; el poder de transformación, al sentido moral; y la fuerza de unión del individuo con Dios o religación, al sentido anagógico.

En la *Vita Nuova* se deja entrever que las ficciones poéticas no son simples mentiras, sino que bajo su ropaje simbólico esconden una verdad que el poeta debe estar capacitado para formular de manera abstracta.¹¹⁵

Por su parte, en la *Epístola XIII* revela las claves de lectura de la *Divina Comedia*. El sentido de esta obra no es único sino plural. El primer significado se condensa en el texto tomado en su literalidad; el segundo deriva de lo significado por el texto. El primero se llama sentido literal; el segundo, sentido alegórico, moral o anagógico. Para que resulte más claro este procedimiento, Dante lo ejemplifica considerando un versículo de los Salmos: “Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob, de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder.”¹¹⁶ Si nos atenemos solamente a la letra, se alude aquí a la salida de Egipto de los hijos de Israel en los tiempos de Moisés; si atendemos a la alegoría, se significa nuestra redención realizada por Cristo; si miramos el sentido moral, se alude a la conversión del alma des-

¹¹² *De vulgari eloquentia*. II Parte, IV, 2.

¹¹³ *Convivio*. II, XII, 1-2.

¹¹⁴ *Convivio*. II, XI, 8-9.

¹¹⁵ Cfr. *Vita Nuova*. XXV.

¹¹⁶ Salmo 114, 1-2.

de el estado luctuoso del pecado hasta el estado de gracia; si buscamos el sentido anagógico, se quiere significar la salida del alma de la esclavitud de nuestra corrupción hacia la libertad de la gloria eterna. Aunque estos sentidos místicos reciben denominaciones diversas, en general todos pueden llamarse alegóricos por ser distintos del sentido literal o histórico.¹¹⁷ En resumen, esta teoría interpretativa de los cuatro sentidos puede condensarse en el siguiente dístico, que Eco adjudica indistintamente a Nicolás de Lyra o a Agustín de Tracia: “La letra enseña los hechos, la alegoría aquello en lo que debes creer; el sentido moral lo que debes hacer, el anagógico aquello a lo que debes tender.”¹¹⁸

La palabra “alegoría” es un término relativamente reciente¹¹⁹ para expresar una idea más antigua, representada por la palabra *hypónoia*, una de cuyas acepciones está relacionada con la interpretación alegórica de poemas, representaciones plásticas o mitos filosóficos y religiosos. Se trata de la significación oculta, el sentido subyacente de las narraciones.

La palabra poética es polisémica. La dilucidación de su sentido más profundo pone en juego la pericia del lector. Pero de ello no se desprende que la alegoría pertenezca con exclusividad al intérprete, sino que está dentro de los propósitos del poeta. Cabe aquí una precisión terminológica: la alegoría es responsabilidad del escritor-autor y consiste en dar forma a los contenidos filosóficos, ocultándolos bajo el ropaje poético; la *alegóresis* es la tarea del lector-intérprete y busca descubrir las nociones filosóficas y separarlas de los símbolos que éstas representan.¹²⁰

¹¹⁷ Cfr. *Epístola XIII*. 20-22. Presentamos a continuación el texto latino: “*Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurimum sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram, Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: ‘In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius’. Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici: cum sint a litteralis sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab ‘alleon’ grece, quod in latinum dicitur ‘alienum’, sive ‘diversum’.*”

¹¹⁸ ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval* 11, 6, p. 154.

¹¹⁹ El término alegoría no se encuentra antes de Cicerón; Plutarco es el primero que lo escribe en griego en *De audientis poetis*, 19 e: “*ταῖς πάλαι μὲν ὑπονοίαις, ἀλλεγορίαις δὲ νῦν λεγομέναις*”, donde registra la transición de la vieja apelación *hypónoia* a la de *allegoría*. Cfr. PÉPIN, J. *Mythe et allégorie*. IP. III, I, p. 85 y ss.

¹²⁰ Cfr. TORALLAS TOVAR, S. *El De Somniis de Filón de Alejandría*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002. II, 4, 56. Versión digital disponible en www.ucm.es/eprints/view/creators/Torallas_Tovar, Sofía.

La explicación alegórica consiste, esencialmente, en suponer que la poesía es una estructura ambivalente, la dualidad de un sentido aparente y un sentido oculto. En vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible, pero de manera que, a pesar de todo esto, se permita comprender aquello otro. La palabra poética emerge siempre en un contexto particular. Según lo explica Gadamer, el origen de la *alegóresis* hay que buscarlo en Homero. Una vez que perdió credibilidad el mundo de valores de la epopeya homérica, concebido para una sociedad aristocrática, se hizo necesario un nuevo arte interpretativo. De este modo se hizo de la *alegóresis* un método universal.¹²¹ Este procedimiento se basa en la necesidad teológica de eliminar lo chocante en la tradición religiosa y reconocer detrás de ello verdades válidas.

Ahora bien, lo que subyace a este procedimiento alegórico es una determinada relación entre poesía y filosofía. Veamos, pues, de qué índole es esta relación. En el caso de Dante, en el *Convivio* las poesías aparecen acompañadas de un comentario filosófico que explica cómo hay que interpretarlas correctamente. Para el poeta florentino el discurso poético tiene, por lo menos, otro sentido además del literal; este sentido es codificable, y el juego de decodificación forma parte del placer de la lectura y representa una de las finalidades principales de la actividad poética.¹²² Dante considera que la poesía tiene dignidad filosófica y no sólo la suya, sino la de todos los grandes poetas. Ha leído los hechos de la mitología y las demás obras de los poetas clásicos como si fueran alegorías. Por esta razón, es verosímil que Dante piense en el sobresentido del poema como en algo muy cercano al sobresentido bíblico. A veces, el poeta inspirado no es consciente de todo lo que dice. Por eso él invoca la inspiración divina, dirigiéndose a Apolo, en el primer canto del “Paraíso” de su *Divina Comedia*.

Marechal sigue a Dante; su obra tiene grosor semántico o –tomando la imagen de Barcia– es “hojaldrada”, es decir, está compuesta por varias capas superpuestas en los textos.¹²³ Lo primero que se ratifica en la lectura de sus obras es la distinción de dos planos: el terrestre y el celeste, uno realista inmediato y otro metafísico El acceso

¹²¹ Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. I, I, 2,3, p. 108 y ss. y *Verdad y Método II*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2004 II, 8 p. 97y ss. Sobre este punto véase también el capítulo de Umberto Eco: “Símbolo y alegoría” en *Arte y belleza en la estética medieval*. pp. 68-93, atendiendo especialmente a las pp. 74-76.

¹²² Cfr. *Ibíd.* 11.6, p. 155.

¹²³ Cfr. BARCIA, P. “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Fundación Marechal, 2000. p. 16.

a estos dos niveles, uno exterior y otro interior, se presenta como una clave hermenéutica fundamental para la lectura de sus obras. Detrás de toda exterioridad subyace siempre una dimensión interior más profunda. Al respecto, reproducimos un pasaje de la entrevista que Marechal concede a la revista *Confirmando* en 1965: “Personalmente, cada vez me interesa menos la literatura y todo cuanto no sea una apertura al sentido trascendente de la existencia.”¹²⁴

La clave está en captar el sentido trascendente que se esconde bajo el ropaje externo de la letra. Desde esta perspectiva, consideramos válida la siguiente afirmación de Reale con relación a los diálogos platónicos para iluminar la lectura de la obra de Leopoldo Marechal:

En Platón el núcleo del escrito está implícito, y el problema de la interpretación de los diálogos consiste justamente en esto: explicitar; explicar lo que está implícito. Explicitación de lo implícito, esta es la tarea de la hermenéutica platónica.¹²⁵

De modo que se hace necesario “abrir” el discurso marechaliano, el cual, a semejanza de los Silenos platónicos, al abrirse en su forma exterior revela estatuillas o imágenes divinas que impulsan –*anágein*– al hombre a entrar en contacto con la divinidad.¹²⁶

Ahora bien, es evidente que, los significados diversos implícitos en los textos no pueden, en ningún caso, excluirse u oponerse, sino, por el contrario, deben completarse y armonizarse como las partes de un todo, como los elementos constitutivos de una obra única.

En efecto, la obra de Marechal no está escrita de tal manera que en cada uno de sus textos se halle la solución acabada a los problemas allí planteados, sino que cada uno de ellos ha sido delineado con trazos incompletos que deben ser integrados por el lector. En este sentido, Barcia considera a Marechal *auctor unius libri*: su obra es un vasto texto que se integra con novelas, cuentos, obras teatrales, poemas, ensayos, a través de los cuales circula la misma savia nutricia y los mismos temas recurrentes resumiéndose todo en una unidad final, pese a la variedad apariencial de sus

¹²⁴ Revista *Confirmando*, 21 de octubre de 1965, reproducida por ANDRÉS, A. en *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 63.

¹²⁵ REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Barcelona, Herder, 2001. XV, p. 361.

¹²⁶ Cfr. PLATÓN. *Banquete*. 221e.

piezas individuales.¹²⁷ Nosotros sostenemos que la obra de Marechal entra en diálogo permanentemente consigo misma. Los escritos dialogan entre sí, formando un círculo de sentido que reclama del todo para la interpretación de la parte. De aquí el interés de nuestro autor en retomar en distintos textos los mismos personajes y problemáticas, en formular preguntas aparentemente aporéticas y darles respuesta, años después, en otro de sus escritos.¹²⁸

En este sentido, el entramado temático de su obra puede comprenderse como una apertura siempre creciente.¹²⁹ Pero la evolución no es lineal sino en círculos concéntricos y va siempre de lo más externo a lo más interno. En consecuencia, la interioridad no es sino la estructura profunda de la obra literaria de Marechal. En este punto se juega el tenor filosófico de la poética marechaliana.

III. Propuesta de una poética filosófica

Una de las cuestiones neurálgicas de nuestra investigación consiste en precisar la relación entre poesía y filosofía latente en la obra de Marechal. Para tales fines, centramos nuestra atención en la ponencia “El poeta y la *República* de Platón” presentada por nuestro autor, en el acto anual de distribución de premios de la Comisión Nacional de Cultura y publicada en 1938.

Lo primero que resaltamos es que Marechal aborda el problema desde Platón aludiendo a dos de sus diálogos: *República* y *Fedro*, cuya lectura estaba orientada por la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez y Pelayo.¹³⁰ En donde el autor reconoce que halló concentrada toda la tradición platónico-cristiana. Por nuestra parte, pudimos constatar la existencia de los nueve tomos de esta obra de la edición Emecé de 1945 en la Biblioteca de la ciudad de Rosario.

¹²⁷ Cfr. BARCIA, P. “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. p. 16.

¹²⁸ Véase algunos ejemplos de esta afirmación en II P, A 1.4, pp. 71-72; III P, A 1.1, p. 126 de este trabajo.

¹²⁹ Para un estudio pormenorizado, Graciela Maturo ofrece un esquema posible de la obra completa de Marechal que, para sorpresa nuestra, aparece desarrollado en el interior de un círculo atravesado por dos ejes: uno horizontal y otro vertical. Cfr. *Marechal el camino de la belleza*. X, p. 262.

¹³⁰ Hay un detalle que patentiza la mediación de esta obra y su importancia para la interpretación marechaliana del filósofo ateniense. En la ponencia “El poeta y la *República* de Platón” de 1938 en *Obras Completas V*. pp. 285-288, nuestro autor, citando el *Fedro*, considera al poeta como a un verdadero “espiráculo” de la divinidad. Sin embargo, esta definición no aparece en el texto platónico sino en Menéndez y Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*. I, 7, p. 44).

La lectura del libro décimo de la *República* suscitó en Marechal dos impulsos aparentemente contradictorios: el de censurar a Platón y el de defenderlo. El problema radica en una distinción de objeto. El objeto del poeta es la belleza; el del filósofo la verdad. La tarea del poeta es inventar criaturas espirituales y, en ese orden, su libertad es infinita. Pero nuestro autor advierte: "(...) hay cosas que no pueden ser inventadas, y la Verdad es una de ellas, porque la Verdad es única, eterna e inmutable desde el principio."¹³¹ Supongamos que a cada poeta se le dé por inventar la verdad; tendríamos tantas verdades como poetas y nos abismaríamos en un "peligroso juego lírico". Marechal considera que, afortunadamente, es difícil que el poeta se embarque en tal aventura y, si lo hace, no es acatando su vocación sino negándola. Pero incluso en este último caso, no es necesario desterrar al poeta, sino más bien hay que cerrarlo en su torre de marfil, pero con dos vueltas de llave.¹³²

En el escrito *Miguel Ángel Bustos. Visión de los Hijos del mal* de 1967 afirma:

(...) la poesía se da en una inquietante aproximación a la Verdad; y el concepto poético, en última instancia, no sería más que una versión analógica del concepto metafísico, dada con el "saber" de lo cognoscible y con el "sabor" de lo delectable (y poseer el sabor de una cosa es poseer la cosa misma).¹³³

Hay una analogía entre el decir del poeta y el del filósofo. Pareciera que ahora el poeta tiene derecho no sólo a la proximidad con la verdad, sino también a su posesión. Posesión dada en un doble aspecto: en el "saber" y en el "sabor".¹³⁴ En consecuencia, poesía y filosofía son caminos diferentes que permiten el acceso a la verdad.

Marechal reconoce que su propia obra posee un substrato metafísico.¹³⁵ Según hemos visto, su escritura tiene grosor semántico: la letra es el soporte externo de una verdad más profunda, cuya dilucidación implica la pericia del lector. Pero no se trata sólo de una distinción formal, vale decir, la expresión de un contenido filosófico en forma literaria. Hay en Marechal una "poética filosófica" o lo que Daniel Teobaldi llama una "lírica del pensar".¹³⁶ En nuestro caso, utilizamos la expresión "poética fi-

¹³¹ MARECHAL, L. "El poeta y la *República* de Platón" (1938) en *Obras Completas* V. p. 286.

¹³² Cfr. *Ibíd.* p. 287.

¹³³ MARECHAL, L. "Miguel Ángel Bustos. *Visión de los Hijos del mal*" (1967) en *Obras completas* V, II, p. 205.

¹³⁴ Retomamos este tema en II P, B 2.2, p. 122 y IV P, B 1.4, pp. 221 y ss.

¹³⁵ Cfr. "Claves de *Adán Buenosayres*" en *Cuaderno de Navegación*. 3-4. pp. 172-173.

¹³⁶ Cfr. TEOBALDI, D. "La voluntad cosmogónica en la lírica de Marechal" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. pp. 169 y ss.

losófica” por ser más abarcativa, ya que no sólo la lírica sino toda la producción marechaliana, escrita en verso o en prosa, reviste esta propiedad.

Giovanni Reale, para referirse a la filosofía platónica, se vale del constructo terminológico “pensar por imágenes”, que subyace a los nexos estructurales entre mito y logos. El mito platónico no es precisamente un simple “representar imágenes”, sino un “pensar por imágenes”; mientras que el logos es un “pensar por conceptos”. Tanto el mito como el logos son considerados un pensamiento; si bien son formas diferentes, la meta a la que se dirigen es la verdad.¹³⁷

Según entendemos, éste es el caso de la poética marechaliana.¹³⁸ Nuestro autor propone un “pensar por imágenes” que se sostiene en una dimensión ontológica, a la que denomina “cuarta dimensión”¹³⁹, la cual sirve de andamiaje o de soporte de la forma poética. Desde esta perspectiva, entendemos su interés sostenido por el mito.¹⁴⁰ Barcia afirma que es un *mythmaker*, un asimilador y un hacedor de mitos¹⁴¹; un traductor de imágenes, un adaptador de lo universal a lo nacional. Pero estas imágenes buscan impactar en la retina del intelecto. En consecuencia, hay una relación de sinergia entre filosofía y poesía que se explicita desde las categorías interioridad y exterioridad. Es decir, la verdad es la disposición de la forma con relación al aspecto interior de la cosa, y la belleza es la disposición de la forma con relación al aspecto exterior. En este juego de lo externo que se muestra y lo interno que se oculta, donde la verdad y la belleza se revelan como dos aspectos diferentes del ser, nuestro autor da vida a su poética filosófica. En ella pervive la huella de los filósofos de la antigüedad. Sin dudas, para leer la poética de Marechal la filosofía es la clave. En consecuencia, nuestra tarea consiste en dejar al descubierto los rastros filosóficos

¹³⁷ Cfr. REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. XIV, p. 314-315.

¹³⁸ El mismo Marechal se reconoce un inventor de mitos. Véase el escrito “*Megafón o la guerra* (Síntesis de mi próxima novela)” (1970) en *Obras Completas V. II*, pp. 397-398.

¹³⁹ Cfr. MARECHAL, L. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 4, p. 173.

¹⁴⁰ Cfr. MARECHAL, L. “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial” en *Obras completas V*. pp. 143-156; “Los puntos fundamentales de mi vida” en *Obras completas V*. p. 402.

¹⁴¹ Cfr. BARCIA, P. “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Véase también su “Estudio preliminar” del *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de 1939. p. 25 y ss. Allí explica de qué manera Marechal aplica una lectura alegórica de algunas situaciones arquetípicas. Su intento es la resacralización del mito a la luz del cristianismo. La primera aplicación que se observa no es religiosa sino filosófica y no se aplica a un mito sino a una situación paradigmática: la carrera entre Aquiles y la tortuga. Se trata de dos formas de conocimiento: el conocimiento racional que corresponde a la razón tortuga y el intuitivo que es propio de Aquiles. En el capítulo 4 se alude al mito de Narciso y también al de Edipo y la Esfinge. Marechal los presenta desde una perspectiva cristiana. En el capítulo 9 recrea el mito de Ulises y las sirenas y propone una lectura moral.

en la obra del poeta y reconocer la contribución que su poesía ofrece a la búsqueda de la verdad.

SEGUNDA PARTE

BELLEZA Y CONOCIMIENTO

A. LA BELLEZA ONTOLÓGICA

1. Recepción de elementos platónicos

Indudablemente, en la raíz de Marechal está Platón. Estética¹⁴² y erótica acontecen en el camino del filósofo –Platón– y del poeta –Marechal–, propiciando la conversión del alma. Belleza y amor son núcleos semánticos en torno a los cuales gira toda la producción y el pensar marechaliano. En este sentido, son recurrentes: están presentes en la ontología, en la poética y, de manera superlativa, en la mística.

En ambos autores aparece la imagen de camino escalonado por el cual el alma debe transitar. El encuentro con la belleza es siempre una experiencia didáctica y amorosa que supone ponerse en marcha; un perderse y un encontrarse; un trajinar agónico hasta alcanzar, si eso es posible, la visión del Principio de lo bello, punto de suficiencia en el cual lo múltiple se reconcilia en su definitiva unidad.

Centramos nuestro análisis en la recepción del *Banquete* platónico, más precisamente del discurso de Diotima (202a-212a), en la edición de 1965 del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*.

1.1. El itinerario del alma por la belleza

La inmovilidad no es propia del hombre, por ser éste un viajante siempre en busca de aquello que aún no posee. Pero ¿cuáles son los movimientos que el hombre o, mejor dicho, su alma, tiene que realizar? Para responder a esta pregunta, Marechal dilucida en las “Claves de *Adán Buenosayres*” el trayecto recorrido por el protagonista. El viaje de ida de Adán fue realizado según el movimiento de expansión, por el cual el héroe se pierde en la multiplicidad de las cosas exteriores. El viaje de retorno se ha de cumplir durante la noche según el movimiento de concentración. Adán no ha salido aún del plano horizontal, cuyas posibilidades ha realizado hasta el agotamiento: no se puede abandonar la horizontalidad, a menos que se produzca una intervención vertical.¹⁴³

¹⁴² Para el autor la poética (vocablo antiguo) o estética (palabra reciente) es la teoría o ciencia del arte. Cfr. “Distinguir para entender” (1967) en *Obras completas* V. II, p. 334.

¹⁴³ Retomamos este tema en IV P, B 1.1, p. 211.

Ahora bien, estos elementos a partir de los cuales nuestro poeta traza el esquema de su novela y que reaparecen, aunque desde otra perspectiva, en su ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, podemos encontrarlos ya señalados explícita o implícitamente en Platón. El mismo Marechal reconoce la filiación directa de este ensayo con el *Banquete* platónico: "(...) en el momento en que Sócrates aprendió gracias a Diotima el modo de ascender por la Belleza Primera por los diversos peldaños de la hermosura participada y mortal."¹⁴⁴

Lo primero que sella esta filiación es que tanto el filósofo griego como el poeta argentino hayan recurrido a la belleza para explicitar el itinerario del alma en búsqueda de la sabiduría. En ambos autores está presente la imagen de camino ascendente, en el que se establece una gradación o serie de peldaños por los que el alma debe transitar. Este itinerario es dialéctico en tanto implica movimientos continuos de ascenso y descenso. Para Reale, el camino dialéctico supone claramente que las Ideas constituyen una esfera jerárquica que, procediendo de abajo-arriba, asciende hacia ideas cada vez más generales (del mismo modo que, procediendo de arriba-abajo, desciende hacia ideas cada vez más particulares). Sin embargo, Platón no nos dice de forma sistemática cuáles son estas ideas generales, sino que sólo nos ofrece algunos tratamientos parciales.¹⁴⁵ En nuestro caso, circunscribimos el problema a los movimientos descendentes o ascendentes que debe realizar el alma a fin de elevarse, partiendo desde la belleza exterior o sensible hacia una belleza cada vez más interior o inteligible.

En este contexto, exterioridad e interioridad son claves dialécticas que propician el acercamiento a la belleza, determinando grados en los cuales el hombre puede perderse o encontrarse. Belleza exterior y belleza interior constituyen los dos extremos delimitantes de un camino. Pero si bien podemos representarnos, según esta imagen de camino¹⁴⁶, un comienzo y un final, esto no significa que la exterioridad se halle sólo al inicio y la interioridad en la meta del trayecto. Belleza exterior y belleza interior son núcleos dialécticos que están presentes durante todo el camino y, a medida que se avanza, entrañan niveles de mayor profundidad o interiorización. Ahora bien, esta imagen también nos sugiere la presencia de un caminante que, en el caso

¹⁴⁴ MARECHAL, L. "Descenso y ascenso del alma por la belleza" en *Obras completas* II. I. p. 328.

¹⁴⁵ Cfr. REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón. Relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las doctrinas no escritas*. Barcelona, Herder, 2003. 6, VIII, p. 208.

¹⁴⁶ Platón retoma la imagen del camino escalonado y fatigoso en *República* 533c; *Fedro* 246d; *Banquete* 211c y *Fedón* 79 e. Para un buen comentario sobre este tema véase FRIEDLÄNDER, Paul. *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*. Tecnos, Madrid, 1989. I, III, pp. 78 y ss.

de nuestros dos autores, es el alma en movimiento o en viaje. El itinerario a recorrer no es horizontal sino vertical y supone esfuerzo (*mógis*). La subida transcurre por escalones o peldaños (*epanabasmóis*)¹⁴⁷ que siempre se repiten, en subir o bajar, y que no pueden ser saltados. Para representarnos mejor el peregrinaje del alma por la belleza, proponemos la siguiente imagen: si el alma en viaje “pisa” sobre la parte externa del peldaño, desciende; en cambio, si “pisa” la parte interna, asciende. De esta forma se establece una gradación progresiva de tal manera que en cada peldaño se hace presente la doble dimensión exterioridad-interioridad, debiendo el alma decidir, en cada una de estas instancias, por una orientación descendente o ascendente de su peregrinaje.

Si atendemos al *Banquete* (210a-212a), Diotima explicita que el itinerario del alma consiste en un ascenso iniciático que, a partir de lo más exterior, va elevando el alma desde la contemplación de los cuerpos bellos hasta la belleza no visible y sólo perceptible por los sentidos interiores. El alma inicia su itinerario movida por la belleza de las cosas del mundo externo, las cuales le suscitan el recuerdo de lo contemplado en el mundo de las ideas. Estas bellezas exteriores que ponen en movimiento al alma también pueden ser ocasión de su quietud, es decir, el alma enamorada de las cosas del mundo externo puede perderse en ellas hasta no encontrarse a sí misma. Consideramos, entonces, que es necesario distinguir entre vagabundeo y viaje. El alma divertida es aquélla que se encuentra perdida en la exterioridad de las cosas; aquélla que por amar la belleza externa o las imágenes de lo bello se halla vagabunda, moviéndose sin una dirección determinada, caóticamente. Sólo hay viaje si hay ascenso, es decir, si se viaja hacia una interioridad cada vez más profunda.

Ahora bien, los grados de ascenso por la belleza no suponen un carácter meramente estético, sino que abarcan lo bueno y lo perfecto, lo que da sentido a la vida en todos los campos de la conducta y del saber, constituyendo así una *kalokagathía*. De este modo, la gradación propuesta por Diotima permite ver con toda claridad que lo bello no es sólo un rayo aislado de luz que cae sobre un punto concreto del mundo visible y lo transfigura, sino la aspiración hacia lo bueno y lo perfecto que lo gobierna todo.¹⁴⁸

¹⁴⁷ El término “peldaño” aparece en el discurso de Diotima: *Banquete* 211 c 3 y Marechal lo recepta en dos pasajes del *Descenso*: I, p. 328 y X, p. 359, en ambos casos, el autor explicita su filiación platónica.

¹⁴⁸ Cfr. JAEGER, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, F.C.E., 1985. LIII, VIII, p. 585.

Veamos ahora algunas de las definiciones platónicas de lo bello y la recepción que nuestro autor hace de las mismas. En el *Hippias mayor* las características definitorias de lo bello son la adecuación y la conveniencia (288c-e, 290d - 291b, 293d-e) a la función que corresponde a la cosa. Éstas son características reales pero parciales de la belleza. En el *Banquete* Platón va más allá: la belleza es un término medio o *metaxý* y es, también, la divinidad que protege los partos. En palabras del filósofo ateniense: "(...) lo bello libera al que posee grandes dolores de parto."¹⁴⁹ Se patentizan aquí la naturaleza y la función de la belleza. Expliquemos un poco más: el mito narrado por la sacerdotisa de Mantinea sobre la concepción de Eros acontece a propósito de la celebración del nacimiento de Afrodita, diosa de la belleza; esto es vincular desde el origen Amor y Belleza, vínculo que en Platón permanece vívidamente en todo el camino del alma en viaje. En este contexto de celebración, la belleza se manifiesta como una ordenación siempre creciente. Lo bello, visto desde nosotros, es siempre un "entre", una "homilía" en la cual se propicia todo diálogo entre los dioses y los hombres.¹⁵⁰ Pero esta naturaleza de lo bello es incompleta si no se pone de manifiesto su función o utilidad. Dice Platón: "La Belleza es, pues, la Moira y la Iliítia."¹⁵¹ Es decir, la belleza personificada asume las funciones de ambas divinidades. Iliítia es la diosa que presidía los alumbramientos, en los que estaban presentes una o varias Moiras que asignaban al recién nacido un lote según le correspondía. De este modo toda clase de parto estaba protegido, tanto el material como el espiritual. Procrear en la belleza no es sólo generación física sino, también, generación espiritual.

Nuestro poeta asume el itinerario dialéctico por la belleza estableciendo dos movimientos opuestos de descenso y ascenso, a los que compara con los movimientos del corazón diástole y sístole, que son también compensatorios y complementarios para mantener el ritmo vital.¹⁵² En lo que se refiere a la belleza, distingue entre una belleza relativa, creada y perecedera; y una Belleza absoluta, creadora y eterna, cuya noción parecería tener el alma en su intimidad. De este modo establece una filiación directa con el filósofo griego, al punto de afirmar luego de esta distinción: "(...) ¡yo te saludo, Platón reminiscente!"¹⁵³ A continuación, y en ocasión de la pregunta

¹⁴⁹ PLATÓN. *Banquete*. 206e.

¹⁵⁰ En este punto se ligan belleza y erótica. Véase II P, A 1.3, pp. 66 y ss. de este trabajo.

¹⁵¹ *Banquete*. 206d.

¹⁵² Cfr. MARECHAL, L. "Descenso y ascenso del alma por la belleza". I, p. 328.

¹⁵³ *Ibíd.* I, p. 329.

por la hermosura de los cuerpos, responde en un primer momento que la belleza es aquello que place a la vista y, en este sentido, es lo adecuado a cada cosa, a lo que se refería el *Hippias mayor*. Sin embargo, Marechal va más allá: le adjudica a la belleza otra categoría platónica, la de intermediación, vislumbrando, a su vez, la función anagógica de lo bello. La belleza oficia de puente o intermediario. Por tal motivo, las cosas bellas son “homologados”¹⁵⁴ de lo bello en sí. Según el escritor, actúan como trampolines que permiten dar el salto a la intelección y contemplación de una belleza más alta, sin forma ninguna, indecible, deleitable, que se aparece de súbito en el secreto vértice del alma. Dicho en términos marechalianos:

Sólo así se explica el valor anagógico asignado a la belleza en el poder que tiene de conducir a lo alto, es decir al Principio universal, partiendo, justamente, de la individuación de las formas. Sólo en ese valor anagógico podría fundarse la virtud iniciática reconocida en la belleza por los maestros antiguos desde Platón. Así entenderíamos por qué la belleza es un trascendental, ya que por ella nos es dado trascender al Principio Creador sobre la base de su criatura.¹⁵⁵

Las cosas bellas constituyen una vía ascendente hacia la verdadera felicidad, pero entrañan simultáneamente un peligro: el alma puede perderse en ellas y olvidar su destino; su sed es tan infinita que no puede ser satisfecha por lo que las criaturas le ofrecen. Hay una “desproporción” entre el bien relativo que le prometen las cosas y el Bien absoluto que ansía el alma. Nuestro autor se pregunta: “¿Será que las imágenes del mundo nos tienden un lazo maligno?”¹⁵⁶ Para responder a esta cuestión, acude a la imagen de la esfinge. Las criaturas nos proponen constantemente enigmas; si el viajero no los resuelve es “devorado” por el monstruo poliforme. En este mismo sentido, la creación “despedaza”, en la multiplicidad de sus amores, al peregrino despistado o vagabundo que no descubre la desproporción entre la belleza sensible y la inteligible. Por el contrario, si el viajante percibe lo que las cosas bellas realmente le sugieren, a partir de ellas retornará a su interioridad, recobrando así el movimiento ascendente.

Hasta aquí, la belleza se nos presenta como algo a conquistar; nos impulsa a emprender una travesía, la cual supone movimientos dialécticos de descenso y as-

¹⁵⁴ Marechal retoma aquí el término “homologado”, al que ya se había referido en *Adán Buenosayres* (IV, 504). En la novela, el protagonista lo menciona, pero su definición queda inconclusa. La respuesta hay que buscarla en “Descenso y ascenso del alma por la belleza” (1965) II, 331. Retomamos este término en II P, B 2.1, p. 81.

¹⁵⁵ MARECHAL, L. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. II, 332.

¹⁵⁶ *Ibíd.* 345.

censo. Lo bello también se nos presenta de manera gradual, como una especie de escalera que nos conduce de un orden a otro. Para representar esto Marechal se vale de la imagen del trampolín, aunque la finalidad última no es bajar o caer a un nivel inferior sino, por el contrario, elevarnos a uno superior. Por esta razón, la belleza es anagógica. Hallamos una explicación a este carácter en la propia etimología del término. El verbo griego “*anágo*” significa conducir hacia arriba, subir, elevar y, en otra de sus acepciones, salir de la cárcel o –figuradamente– subir de la cárcel, sugiriéndonos que la cárcel se halla en un nivel subterráneo. Vale decir, por la belleza el alma puede elevarse y salir del cautiverio. Veamos ahora en qué sentido nuestro autor caracteriza a la belleza como iniciática.

1.2. La Belleza como puerta de acceso al ser

Marechal comienza el argumento del *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de la siguiente manera: “Hablaré de la belleza, del amor y de la felicidad.”¹⁵⁷ Orden éste que no es casual, sino metódico. La belleza está al principio del itinerario del alma, es el aspecto del ser que primero impacta al hombre y que lo invita a iniciar un viaje. Dicho de otro modo, la belleza es la clave que nos impulsa amorosamente hacia la felicidad.

Veamos ahora cómo presenta Platón esta condición de lo bello y cuál es el nuevo sentido que Marechal le asigna, ya que, según nuestra propuesta de recepción dialógica, la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura que se plasma en la escritura de una nueva obra. Por consiguiente, el texto no es un dato fijo, sino una configuración consistente, autónoma, que requiere ser leída y constantemente releída.

Según el filósofo ateniense, el privilegio de la belleza consiste en ser perceptible incluso por el ojo sensible. Por lo tanto, se constituye como un potente traslucirse de lo sensible en lo inteligible.¹⁵⁸ La belleza no es sólo simetría de partes sino que es, también, la apariencia que reposa sobre ella. Forma parte del género aparecer. Pero aparecer significa mostrarse a algo. En un pasaje clave del *Filebo*, Platón dice: “(...) mientras estábamos cerca del bien y nos encontrábamos a su lado, el huyó y se es-

¹⁵⁷ MARECHAL, L. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. I, p 327.

¹⁵⁸ Cfr. *Fedro*. 250 d-e

condió en la naturaleza de lo bello, o sea en la medida y en la proporción.”¹⁵⁹ Se trata de uno de aquellos extraordinarios juegos irónico-dialécticos en los que Platón revela por escrito su pensamiento fingiendo esconderlo. Lo bello no se esconde detrás del bien sino que lo revela. Es lo que Reale denomina “el juego de revelar escondiendo”.¹⁶⁰ En efecto, el Bien y lo Bello son la misma realidad. Así pues, lejos de hacerle huir y refugiarse en la Belleza, el Bien se nos presenta y se nos hace comprensible en ella.¹⁶¹

Esta propiedad de patencia física e inteligible de lo bello es profundizada, extraordinariamente, por Platón en un pasaje del *Fedro*, en el que expresa:

La belleza resplandecía entre las realidades de allá arriba como ser. Y nosotros, venidos aquí abajo, la hemos recogido con la más clara de nuestras sensaciones, en cuanto resplandece de modo luminosísimo. Pues la vista para nosotros es la más aguda de las sensaciones que recibimos mediante el cuerpo. Pero con ella no se ve la sabiduría, porque llegando a la vista, si ofreciese una imagen clara de sí, suscitara amores terribles; ni tampoco se ven todas las otras realidades que son dignas de amor. Ahora, en cambio, sólo a la belleza le es dado ser lo más patente y lo más amable.¹⁶²

Ahora bien, en el *Filebo* Platón va más allá: “Si no podemos capturar el Bien bajo una sola forma, tomémoslo como tres: Belleza, Proporción y Verdad.”¹⁶³ Lo Bello es un modo de explicarse del Uno en la dimensión del ser, es decir, la Medida y el Orden se expresan en las distintas formas de lo medido y lo ordenado. En este sentido, acontece la visibilidad del Uno.¹⁶⁴ En esta propuesta la belleza coincide con la bondad; es efectivamente medida, proporción, verdad e, inclusive, virtud (en el sentido heleno de perfecta actuación de la esencia de una cosa). En Platón el Bien coincide con el Uno, la medida suprema de todas las cosas. Tanto el Bien como lo Bello ex-

¹⁵⁹ PLATÓN. *Filebo*. 64e.

¹⁶⁰ Cfr. REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. X, pp. 255-256. Con relación a esta inferencia, consideramos que también es posible leerla como una clave de interpretación hermenéutica que puede hacerse extensiva a la obra del poeta argentino. Los escritos de ambos autores “muestran” en su literalidad, pero también “esconden”; por esta razón, plantean tareas de interiorización. Hay en ellos distintos estratos de significación que hablan a los diferentes destinatarios según su propia posibilidad de recepción. Por tanto, es necesario “abrirlos” como quien se “abre camino” para arribar a un nivel más profundo de comprensión. Nivel que ya está dado de antemano, por lo cual hay una realidad ontológica o camino que posibilita que el viajante transite por él. Sobre la hermenéutica de los escritos filosóficos véase: GAISER, K. *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*. Napoli, Bibliopolis, 1984. II, p. 60 y ss. SLEZAK, T. *Leer a Platón*. Madrid, Alianza, 1997. 15, pp. 84 y ss.

¹⁶¹ Sobre el problema de los trascendentales véase II P, B 1.2, pp. 112 y ss; IV P, A 1, pp. 192-193.

¹⁶² *Fedro*. 250 d.

¹⁶³ *Filebo*. 64e- 65a.

¹⁶⁴ Cfr. REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón*. 3, 15, VII, p. 492.

presan la unidad en la multiplicidad mediante la proporción, el orden y la armonía. Por ende, lo Bello se manifiesta, en primer lugar, como un “esplendor” o “centelleo luminoso” a partir del cual el Bien se desoculta y nos atrae, y, en segundo lugar, como una potencia luminosa cuyo efecto es el “traslucirse” de lo inteligible en lo sensible.

Marechal da su versión del problema de los trascendentales poniendo de manifiesto sus lecturas de Platón y Plotino. El autor se cuestiona y luego responde:

Lo bello es el “esplendor de lo verdadero”, dicen los platónicos. ¿Es que la belleza resplandece delante de la verdad, como anunciándola?¹⁶⁵

Afirma Plotino que “la hermosura está colocada delante del bien” (como un heraldo suyo, añadiría yo de buena gana).¹⁶⁶

En efecto, la belleza es iniciática tanto en la interpretación platónica como en la marechaliana. Está delante de la verdad y delante del bien; ella nos permite el acceso al ser. A los fines de un análisis más pormenorizado, nos detenemos en la relación belleza- verdad, esta vez atendiendo a la tensión exterioridad-interioridad. En tal sentido, Marechal se pregunta:

¿Lo hermoso, acaso, por el amor de su hermosura, nos atrae a una verdad escondida en su seno “como una manzana de oro en un redecilla de plata”?¹⁶⁷

La imagen nos sugiere dos inferencias: en primer lugar, la relación que se establece entre belleza y verdad se define por la dupla exterioridad-interioridad, aunque en este caso la relación no se presenta de manera dialéctica sino como una relación inclusiva. La verdad se encuentra en el interior de la belleza; por tanto, la belleza es el rostro externo de la verdad. Esta comparación con la “redecilla” da cuenta del carácter revelador de la belleza. En ella la verdad se manifiesta. La belleza no es un velo que oculta, sino una red que sostiene externamente y que deja entrever su contenido. En segundo lugar, la categorización “oro” y “plata” sugiere una cierta gradación valorativa en la cual la belleza sindicada como plata ocupa un rango menor al de la verdad: “manzana de oro” marechaliana.

¹⁶⁵ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. II, p. 330.

¹⁶⁶ *Ibíd.* III, p. 335.

¹⁶⁷ *Ibíd.* II, p. 330.

En conclusión, nuestro poeta recepta de Platón que la preminencia de lo bello consiste en su poder de atracción; es lo que primero que se muestra a los ojos físicos y espirituales; su predominio no es sólo temporal, sino también ontológico. He aquí su importancia como puerta de entrada al ser.

1.3. La función del Eros

Atendiendo a la propuesta metodológica de Marechal, corresponde hablar del amor después de habernos referido a la belleza. En el capítulo IV del *Descenso y ascenso* de 1965, nuestro autor acude nuevamente a Platón y expone sintéticamente el discurso de Diotima.¹⁶⁸ Citamos a continuación:

En el *Banquete*, después de considerar la fase negativa del amor y su paso de menesteroso que lo conduce a la belleza y al bien que no posee, Sócrates es interrogado por Diotima:

–El que ama lo bello, ¿qué busca en realidad?

– Que lo bello le pertenezca –responde Sócrates–.

– ¿Y qué será del hombre, una vez que posea lo bello?

En este punto Sócrates guarda un silencio dubitativo. Pero Diotima, que conoce la naturaleza moral de su alumno, trueca lo bello por lo bueno y repite su interrogatorio:

– El que ama lo bueno, ¿qué busca en realidad?

– Que lo bueno le pertenezca.

– ¿Y qué será del hombre, una vez que posea lo bueno?

– Ese hombre será feliz –declara Sócrates ya seguro–.

Pero más adelante observará Diotima que no basta poseer lo bueno para ser feliz: es necesario, además, poseerlo para siempre, sin lo cual no sería el hombre cabalmente dichoso. De lo que se inferirá luego que “el amor se dirige a la posesión perpetua de lo bueno.”¹⁶⁹

Optamos por transcribir íntegramente este pasaje que da cuenta del interés sostenido de Marechal por Platón. Cinco años antes de su muerte lo retoma, sin modificar nada de la vieja versión del *Descenso y ascenso* de 1939.

Según Diotima, amar lo bello es el primer paso en la búsqueda de la posesión perpetua de lo bueno. Pero ¿cómo ascender por la belleza de tal modo que en esta escalada, tomemos posesión de lo bueno y de manera perpetua? Eros es la llave; es una fuerza dinámica y sintética, mediadora de los opuestos, que liga y unifica; es

¹⁶⁸ *Banquete*. 204d-206b.

¹⁶⁹ MARECHAL, L. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. IV, p. 337.

un impulso irresistible que incita, sin cesar, a un más allá, a ascender más hacia lo alto.

En este diálogo entre Marechal y Platón entra en juego la categoría de intermediación¹⁷⁰ que el filósofo ateniense desarrolla en una doble dirección: en sentido vertical y sentido horizontal. Eros es intermediario en el primer sentido, puesto que no es identificable con un dios inmortal, esto es, con lo inteligible puro y, menos aún, con algo meramente mortal y sensible. Por oficiar como mediador entre ambas partes completa el conjunto de la realidad. Es intermediario en sentido horizontal, puesto que une en sí y sintetiza las características contrarias. En efecto, Eros es el motor que abre el ser provocando una ruptura que permite al alma acceder a sus distintas facetas, partiendo de lo bello para arribar a lo bueno.

Platón conectó la cuestión de lo bello con Eros y, en particular, con el arte de amar de manera filosófica. En consecuencia, algunos problemas de los que hoy se ocupa la estética pertenecen para Platón al ámbito de la erótica, el cual implica una carga ontológica y axiológica.¹⁷¹ Para que el viaje del alma acontezca es necesario un motor que la impulse; es ésta y no otra la función del amor. Según la imagen que antes propusimos, el amor moviliza al ascenso en la medida en que el alma “pisa” la cara interna del peldaño; en caso contrario, el alma desciende. En otras palabras, sólo hay viaje, si el motor erótico está impulsado por la inteligencia y ésta tiende al bien; de lo contrario, hay vagabundeo: el alma anda errante en el laberinto de sus múltiples amores.

En Marechal estética y erótica aparecen íntimamente ligadas. La contemplación de la belleza y la experiencia del amor son factores determinantes, en los cuales se juega no sólo el quehacer del poético sino también el destino del hombre. La filosofía de amor marechaliana se desarrolla explícitamente en el poema “La Erótica”, correspondiente al Sexto Día del *Heptamerón* y en el Libro VI del *Adán Buenosayres*, “El Cuaderno de Tapas Azules”.¹⁷²

Hay en Marechal, como en Platón una dimensión cósmica de Eros, ya que oficia de gozne que une el todo consigo mismo. Pero ambos pensadores, van más allá. También hay una dimensión antropológica, de modo que ponen bajo el signo de

¹⁷⁰ Retomamos este punto en III P, A 1.3, pp. 139 y ss.

¹⁷¹ Cfr. REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. X, p. 240.

¹⁷² Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*” en *Cuaderno de Navegación*. 10, p. 180.

Eros toda actividad humana. En efecto, todo lo que hace el hombre lo hace para alcanzar el Amor y para satisfacer su esencial y estructural tendencia a él.

En “La Erótica”, nuestro autor afirma “en el Principio es el amor”, pero inmediatamente se apresura a aclarar que “el amor es tan sólo el movimiento/ que se realiza entre un Amado inmóvil y un Amante movable.”¹⁷³ Si el Amor es movimiento es un viajero y, por tanto, no puede identificarse con el Principio inmóvil; no es un dios, sino un intermediario entre dos polos: el Amado y el Amante.

Ahora bien, una característica emblemática de la metafísica platónica que hace suya Marechal es la estructura bipolar de toda la realidad.¹⁷⁴ La concepción de Eros evidencia esta característica específica cuyo rasgo definitorio es la dinamicidad. La naturaleza bipolar, en sentido dinámico, expresa la tendencia cada vez mayor del principio material a recibir el principio formal. Y, mediante ese reproducirse perennemente y realizarse a distintos niveles en la dimensión bipolar, Eros garantiza la estabilidad de la permanencia en el ser.¹⁷⁵ Platón expresó míticamente la estructura bipolar del cosmos en ocasión del nacimiento de Eros.

Estas son las líneas esenciales del discurso de Sócrates-Diotima.¹⁷⁶ El día en que los dioses celebraban un banquete para festejar el nacimiento de Afrodita, diosa de la belleza, Penía se acercó a mendigar y consiguió yacer con Poros, que embriagado de néctar se puso a dormir en los jardines de Zeus. De este modo se produjo la concepción de Eros, quien heredó una doble naturaleza sintética e intermediaria. De la madre, obtuvo las características de la indigencia y la necesidad; del padre heredó, en cambio, energías inagotables y recursos que le empujan continuamente a buscar, tramar y conseguir aquello de lo que sabe que carece y, por tanto, desea.

En Marechal, la realidad también se encuentra atravesada por dos planos de significación, los cuales deben ser transitados por el alma en viaje movida por el impulso amoroso. En ellos se juegan sus posibilidades de ascenso o descenso. El fin del viaje es el reposo perpetuo del alma que sólo es dable en la posesión de un bien concebido como único. Pues, en el caso de existir numerosos bienes, el alma se movería sin cesar de uno a otro y su voluntad, así agitada, no encontraría la quietud o reposo.

¹⁷³ “La Erótica” en el “Heptamerón” (1966) en *Obras completas* I. 4, p. 381.

¹⁷⁴ Cfr. REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón*. II P, 7, III, pp. 222 y ss., II P, 10, III, pp. 273 y ss., III P, 11, IV, pp. 344 y ss., III P, 13, II, pp. 407 y ss.

¹⁷⁵ Cfr. *Ibíd.* III P, 15, IV, p. 470.

¹⁷⁶ Cfr. *Banquete*. 203b-203d.

Por otra parte, según nuestro autor amar no es tan sólo poseer lo amado, sino también ser poseído. No tendría el amor la virtud unificante que se le atribuye si no exigiera una reciprocidad unitiva. El amante verdadero trata de asemejarse al amado y tiende a sustituir su forma por la forma de lo que ama en un abandono de sí mismo, por el cual el amante se convierte en el amado. Ahora bien, el alma posee mediante la inteligencia y es poseída merced al amor.¹⁷⁷ Es decir, el alma puede descender con la inteligencia sin comprometer su forma en el descenso, pero la compromete si por amor desciende a las formas inferiores. Es un error de proporciones el suyo. El alma queda prisionera en la exterioridad de las cosas, perdiendo a este precio su propia identidad. Pero la erótica marechaliana no acaba en un laberinto sin salida; hay nexos que coadyuvan en el ascenso. Si Eros permitió el ingreso al círculo del ser provocando una ruptura, también debe permitir la reunión, vale decir, la reparación de toda escisión.

1.4. El mito del Andrógino

En el ida y vuelta entre Marechal y Platón se destacan numerosas reminiscencias al Andrógino o Hermafrodita primitivo, motivo central del discurso de Aristófanes (*Banquete* 189c-193d), en el que se distingue la belleza sensible de la inteligible utilizando los términos “Venus terrestre” y “Venus celeste”. Esta distinción es idéntica a la que establece Pausanias al comienzo de su discurso (*Banquete* 180c-d) y que es recordada constantemente en “El Cuaderno de Tapas Azules” con motivo de la figura femenina de Solveig Amudsen.¹⁷⁸ La escisión de la Venus en dos da cuenta de su carácter estructuralmente bipolar. Tal como sucede con Eros, sus dos principios – Pobreza y Recurso–, aún oponiéndose, se implican mutuamente y no pueden explicar sus funciones el uno sin el otro.

¹⁷⁷ Cfr. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. V, p. 242.

¹⁷⁸ Marechal llama “Solveig” a la heroína femenina del *Adán Buenosayres*; por cierto, es un nombre nada frecuente entre nosotros. Según creemos, es probable que, siendo nuestro autor un lector y un asimilador de fuentes muy diversas, lo haya tomado del drama *Peer Gynt* del escritor noruego Henrik Ibsen –escrito en 1867–, ya que hay algunos puntos de contacto entre las dos obras. *Peer Gynt* es una obra metafísica, filosófica, en la que se está buscando el sentido de la vida de un hombre. El protagonista se pasa toda la obra buscando ese sentido. Allí Solveig es el personaje femenino, la guía espiritual del personaje descarriado, el motor amoroso que mueve su vida. Ella tiene muy claro desde el principio –y por eso lo rechaza– que Peer Gynt debe realizar un viaje iniciático antes de consumar su unión con ella. Ese viaje se desarrolla desde el rechazo de Solveig, en plena juventud del protagonista, hasta su muerte, instancia final en la que cobra sentido toda la experiencia anterior.

Si lo analizamos a nivel cosmológico, vale la pena retrotraernos al *Timeo* platónico, donde el principio material se presenta como algo que tiene en sí huellas del mundo inteligible y, además, como aquello que se deja dominar, persuadir o vencer por la inteligencia.¹⁷⁹ Y, según afirma Giovanni Reale, el mismo Aristóteles, inspirándose en Platón, dice expresamente que, aún siendo la materia contraria a lo divino, tiende a ello y lo desea de acuerdo a su propia naturaleza.¹⁸⁰ De este modo, se expresa conceptualmente lo mismo que Platón expresó míticamente sobre la fecundación de Eros.

Ahora bien, esta explicación también es válida para la interpretación del mito del andrógino. La naturaleza humana, en sus orígenes, era una sola cosa partícipe de ambos sexos. Cada individuo tenía una forma redonda, su espalda y sus costados formaban un círculo, tenía cuatro piernas y cuatro brazos, dos rostros colocados en sentido opuesto y un cuello circular, además de cuatro orejas y dos órganos sexuales.¹⁸¹ Estos seres eran terribles, a tal punto que por su vigor y su fuerza llegaron a atentar contra los dioses. Zeus concibió una idea para que cesen en su desenfreno: cortarlos por la mitad, dividiendo en dos la unidad originaria y, de este modo, limitar radicalmente su fuerza y su arrogancia. Una vez separada la naturaleza humana se constituyeron los dos sexos: varón y mujer.¹⁸² Por esta causa surge el anhelo a reconstituir el todo y, así, sanar la naturaleza. Dicho de otro modo, Eros es ese profundo deseo que empuja a cada uno a buscar la otra mitad que le corresponde para recobrar la totalidad que se ha perdido.

En la obra de Marechal hay referencias dispersas sobre el andrógino primordial, todas ellas en clara rememoración al discurso de Aristófanes. A la primera la encontramos en el *Adán Buenosayres* (LIII, I) en ocasión de la expedición nocturna por el barrio porteño de Saavedra que realiza el grupo de camaradas del protagonista. Alusión ésta que aparece, justamente, después de un procedimiento de intertextualidad evidente y directa de un pasaje de *Las Ranas* de Aristófanes, en el cual se imitan los sonidos de un coro de batracios en tono humorístico.¹⁸³ En este contexto, el personaje Samuel Tesler, tal como lo relata Marechal:

¹⁷⁹ Cfr. *Timeo*. 47e-48b.

¹⁸⁰ Cfr. REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón*. III P, 15, IV, pp. 470-471.

¹⁸¹ Cfr. *Banquete*. 189d-190b.

¹⁸² Cfr. *Ídem*.

¹⁸³ Cfr. *Adán Buenosayres*. L.III, I, pp. 399 y ss. Para profundizar sobre el procedimiento de intertextualidad del presente pasaje de Aristófanes en las novelas de nuestro autor, véase CORNAVACA, R.

(...) inicia una interpretación del Hermafrodita Primitivo, según el famoso discurso de Aristófanes. Pero en lo mejor de su tesis un silbido agudo rayó la calma nocturna, y el Hermafrodita en su secreto revelado a medias.¹⁸⁴

La respuesta queda pendiente; recién en el Libro Séptimo, “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”¹⁸⁵, el filósofo Tesler responde con una recreación del discurso de Aristófanes en un tono por demás grotesco. En este caso el mismo Samuel se presenta a sí mismo identificado como el Hermafrodita, ostentando en su cuerpo una yuxtaposición de miembros masculinos y femeninos. En palabras de nuestro autor:

Habiendo restaurado la equilibrante armonía entre los principios macho y hembra de la manifestación universal, he abolido en mí todas las contradicciones y me hallo en una situación cómodamente paradisíaca. Mi nombre verdadero es *Adameva*.¹⁸⁶

Y más adelante continúa:

Luego, con una modestia que rayaba lo sublime, abrió su quimono por delante y nos mostró su cuerpo desnudo. Samuel exhibía en sí la doble naturaleza de un hermafrodita: su mitad derecha o masculina se caracterizaba por un semitórax velloso, medio vientre panzón, un muslo grosero y una pierna estevada con su liga de hombre en la que se prendía un calcetín barato a rayas azules y rojas; su mitad izquierda o femenina ostentaba un seno venusino con un pezón rosa, un flanco ebúrneo, media pelvis de sedoso vellón y un muslo satinado hasta cuyo arranque llegaba una media transparente sujeta por una liga verdemar con rositas roco-có.¹⁸⁷

Ahora bien, esta respuesta en tono grotesco es una especie de parodia del andrógino platónico; a la respuesta en tono serio hay que buscarla de boca del mismo personaje en la tercera novela marechaliana, *Megafón o la guerra*¹⁸⁸:

Las dos mitades (del andrógino) varón y hembra se juntaban por medio de una fuerte soldadura. El hombre tenía un sol de oro en su mano derecha y la mujer una luna de plata en la mano izquierda.¹⁸⁹

“El Simposio platónico en las tres novelas de Marechal” en *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. Córdoba, Escuela de Letras. FFyH. UNC., 1993. p. 9 y ss.

¹⁸⁴ Adán Buenosayres. LIII, I, p. 403.

¹⁸⁵ Este recurso nos permite hablar de una obra en diálogo consigo misma. Véase nota 128.

¹⁸⁶ Adán Buenosayres. LVII, XII, p. 919.

¹⁸⁷ *Ibíd.* pp. 919-920.

¹⁸⁸ Este recurso también nos permite hablar de una obra en diálogo consigo misma.

¹⁸⁹ MARECHAL, L. *Megafón o la guerra* (1970) en *Obras Completas IV*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. p. 497.

Frente a este andrógino alquímico, en el que se fusionaban los dos polos, el filósofo Tesler cayó de rodillas diciendo:

Hombre integral e integrado, tatarabuelo sublime, quien pudiera recobrar el equilibrio de tus dos polos, hombre y mujer, oro y plata, sol y luna.¹⁹⁰

Otra de las alusiones a este ser mitológico la encontramos en la tercer novela, aunque ya no con rasgos meramente platónicos. Marechal extrapola el mito del andrógino al Adán bíblico, varón solitario a quien Dios le quita una costilla, la más cercana al corazón, para dar forma a la mujer: Eva, única criatura capaz de complementarlo. En este sentido, Megafón le pregunta a su compañera Patricia Bell: “(...) ¿cuándo y dónde fuiste separada de mi costillar? (...) ¿Y, desde qué fecha venimos uniendo las dos partes cortadas por el Gran Cirujano?”¹⁹¹

En definitiva, lo que manifiesta el andrógino primitivo es la aspiración a la unidad primordial. Según Reale, Platón expresa en clave de juego su concepción esotérica: el mal está en la escisión diádica, mientras que el bien está en la unidad.¹⁹² Por tal motivo, el amor es nostalgia de lo uno, deseo de persecución de la unidad. A esto mismo se refiere nuestro escritor cuando dice exquisitamente en el poema “Del Amor Navegante”: “con el número dos nace la pena”.¹⁹³

Eros consiste en la superación de toda escisión y separación. Cada amante desea unirse a su congénere lo más posible. Entonces ¿qué pretenden conseguir con tal unión? Los amantes no saben expresarlo; sin embargo, el alma de cada uno adivina lo que quiere y lo expresa enigmáticamente. Y lo que capta, en forma de enigma, es aquella otra realidad que trasciende lo físico y la unión física y que conduce a otro plano y a otra dimensión. En consecuencia, podría inducirnos a un error creer que la superación de la dualidad se alcanza simplemente buscando la otra mitad que nos corresponde a nivel antropológico, o sea, otro individuo como nosotros.

¹⁹⁰ *Ibíd.* p. 498. Aparecen aquí, junto con la tradición platónica, elementos herméticos que Marechal podría haber tomado de René Guénon, tales como los principios cósmicos sol y luna –también mencionados por Aristófanes (*Banquete* 190b-e) –, los cuales tienen sus equivalentes alquímicos en el oro y la plata. El carácter activo del principio masculino y el pasivo del femenino son el fundamento de su complementariedad. Cfr. GUÉNON, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, Paidós Orientalia, 1995. XX, pp. 313-316.

¹⁹¹ MARECHAL, L. *Megafón o la guerra* en *Obras Completas* IV. p. 357.

¹⁹² Cfr. REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón*. III P, 15, V, p. 474.

¹⁹³ “Del Amor Navegante” en “Sonetos a Sophía” (1940) en *Obras Completas* I. I, XII, 4, p. 228.

Dicho de otro modo, la unidad que el alma ansía no es un agregado de dos mitades, esto es, una mera suma de partes, sino algo mucho más alto: el Bien en sí.

En este sentido, pretender poseer siempre al otro significa pretender poseer siempre el Bien. Por esto es necesario interpretar las palabras de Aristófanes como alusiones metafóricas, más allá de las meras imágenes que ofrecen. Tanto Platón como Marechal “dicen y no dicen”, así como el oráculo de Delfos alude y da indicios.¹⁹⁴ En efecto, el hombre no sacia su sed en el horizonte de las criaturas, ni siquiera en el horizonte antropológico. La condición andrógina es un estado de plenitud. Sin embargo, es un estado pasajero. El andrógino nos señala hacia una dirección que va más allá del plano horizontal.

1.5. La Afrodita terrestre y la Afrodita celeste

Una de las cuestiones marechalianas más teñida de reminiscencias platónicas es la distinción entre la “Venus terrestre demótica o popular” y la “Venus celeste”. Según la explicación mítica, el Eros terrestre está vinculado a la Afrodita Pandemo o Vulgar, mucho más joven que Urania y engendrada por Zeus y Dione. Ella participa de lo masculino y lo femenino. En consecuencia, los hombres que siguen a este Eros no aman menos a las mujeres que a los muchachos, sino que aman más los cuerpos que las almas. En cambio, al Eros celeste se lo vincula con Afrodita Urania, generada sólo por la naturaleza masculina. En efecto, los hombres que siguen a este Eros siguen la regla de la justa moderación.

La finalidad del discurso de Pausanias es salvar el placer sexual mediante el ennoblecimiento de Eros. La tesis resulta falaz. Platón lo demuestra revelando su verdadera naturaleza. El Eros sexual es el primer peldaño de la escalera del amor, un primer estímulo de la belleza física. Por contrapunto, el Eros filosófico o celeste conduce por encima de lo sensible hasta la unión con la Belleza absoluta.

La recepción mítica de las dos Afroditas es uno de los ejes fundamentales en torno al cual gira toda la simbología de la mujer marechaliana. Consideramos a este eje el punto de partida para la construcción de la mujer. Y decimos que es punto de partida porque nuestro autor lo retoma como motivo central de su escritura, y se en-

¹⁹⁴ HERÁCLITO. Fragm. 93. Véase la interpretación de REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón*. III P, 15, V, p. 475.

carga de resemantizarlo y fusionarlo con su recepción de Dante y los *fedeli d' amore*.¹⁹⁵

Las dos Afroditas se identifican –en los extremos de su gama de posibilidades– con la Gran Prostituta y la *Mater Celestial*. Vale decir, Marechal construye los personajes femeninos de su obra clasificándolos según representen a la diabólica Circe o a la angélica *Madonna*. En contraste con la exaltación de Solveig, símbolo de realidades inefables, casi todas las figuras femeninas del mundo marechaliano quedan desprestigiadas. El narrador no rechaza a la mujer, pero la degrada y ridiculiza convirtiéndola a menudo en un mero instrumento del mal. Muestras negativas sobre la mujer abundan en las tres novelas. No cabe aquí un análisis pormenorizado de todas ellas, pero se pueden señalar algunas figuras reveladoras. En *Adán Buenosayres* se destaca desde el comienzo la criada seductora, Irma, personificación de la lujuria en la que cae el héroe para lamentarse luego repetidas veces. El grupo de señoras en la reunión de los Amundsen, ridículas ignorantes y vulgares, forma una evidente antípoda a la noción de sublimidad. Ethel, representante de la mujer intelectual, constituye, según nuestro autor, un personaje contranatura. Ruth, la tentadora Circe, desvía al hombre del camino trascendente. En *El banquete de Severo Arcángelo* aparece Cora Ferri, que une a la atracción carnal la trampa de la cotidianidad en que cae el amor humano, porque no puede mantenerse en el plano de lo sublime. Las inciertas Enviadas, ex prostitutas, atraen al hombre a una realidad ambigua y son impedimentos en el camino ascendente. Aún en *Megafón o la guerra* aparece la mujer cargada de elementos grotescos. Frau Siebel y la Venus de la *signora Pietramala* representan la tentación de la falsa sabiduría (las ciencias físicas, que llevan al dominio del mundo sensible, en tanto alejan de lo inteligible); son por esto imágenes espurias de la mujer buscada. Las “pupilas” del Caracol de Venus, encarnan otra forma de tentación y son recursos erróneos por los cuales el hombre, alejado de Dios, intenta trascender al otro. Sin embargo, en esta novela aparece por primera vez un personaje femenino capaz de complementar al héroe en el plano horizontal: Patricia Bell, quien representa un ascenso considerable de la mujer terrestre, la posibilidad de complementación andrógina en esta vida.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Retomamos este tema en II P, A 2.4, pp. 93 y ss.; B 2.1, pp. 117 y ss.

¹⁹⁶ Cfr. COULSON, G. *Marechal, la pasión metafísica*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974. I P, I, pp. 33 y ss.

Marechal contrapone a esta mujer la Afrodita o Venus Celeste, símbolo totalizador de la Sabiduría. En el *Adán*, Solveig es la síntesis de la belleza creada, pero se revela como el más puro reflejo de la belleza increada. Es éste un dato importante en la evolución del personaje, pues apunta a la constitución de la estética del autor. La belleza terrestre es la iniciadora de la metamorfosis del poeta que, a partir de entonces, amará lo perecedero pero siempre en búsqueda de “un domingo inacabable”. Esta relación amorosa con la belleza mundana, encarnada en la muchacha, enfrentó al joven Marechal con el problema del tiempo. El arte, como función espiritual, puede rescatar a la belleza perecedera de su inexorable suceder.¹⁹⁷ Desde esta perspectiva, la mujer es la clave para el “despertar metafísico” del protagonista, quien compelido por la revelación de esta dama, debe liberarla poéticamente de todos los lastres de la materia.

En un pasaje de “El Cuaderno de Tapas Azules” se narra un sueño de Adán, en el cual la figura de la mujer se abre al plano cósmico. Un Hombre le señala al protagonista una esfera de vidrio, cuyo eje se sostenía en el cuerpo de una mujer. La esfera no estaba inmóvil, sino que se movía en torno a aquella dama enigmática como un planeta sobre su eje. Al verla, Adán entendió que en adelante no podría mirar otra cosa, pues en ella nacía y se quedaba, sin retorno, su contemplación. Pero luego sospechó que ella no brillaba con luz propia sino con la luz del sol, de la cual sería luna o espejo.¹⁹⁸

Este sueño de Adán está impregnado de todo el simbolismo marechaliano. La enigmática mujer en torno a la cual todo gira; aquel eje o centro unitivo de la circunferencia capaz de reunir lo disperso, de atraer al viajante despistado a su centro; aquella mujer crucificada e inmóvil representa el motor de una búsqueda. Toda ella, hecha de plata, es el puente por excelencia que se deja iluminar por la Luz infinita que es, a su vez, el Oro principal.

Ahora bien, el problema que subyace a las dos Afroditas es la disyunción entre el mundo real y mundo ideal que Marechal retoma en sus otras novelas. En *El banquete*, el símbolo femenino no es el motivo dominante. Se halla presente en la “Operación Cybeles”. Cybeles, esposa de Saturno, madre de los dioses (Júpiter, Juno, Neptuno, Plutón), diosa de la Tierra, es la “substancia universal”. Marechal dice, a través del personaje Bermúdez, las siguientes palabras: “Esa mujer no es Cora, ni María

¹⁹⁷ Retomamos este tema en III P, B 1.4, pp. 169 y ss.

¹⁹⁸ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. VI, VII, pp. 644-645. Retomamos este pasaje en II P, A 2.2, p. 86.

Confalonieri, ni Berta Schultze, ni la Claretta del animal de Impaglione (...), es la ‘substancia universal’”.¹⁹⁹ A tal reconocimiento se llega por la transformación o asesinato simbólico de Thelma Foussat, que da la materia prima para la creación de Cybeles, volviendo a aplicar el autor la transmutación alquímica expuesta en el “Cuaderno de tapas azules”.

En *Megafón*, esta imagen femenina superior, que representa a *Madonna Intelligenza* o el Intelecto de Amor, se encarna en Lucía Febrero, que es también una representación de la Ciudad Celeste. Marechal sitúa a esta mujer en el centro de un laberinto en forma de caracol. A su alrededor gira un mundo denigrado y desacralizado. Lucía se encuentra en el centro de un prostíbulo, que debe ser atravesado por el héroe Megafón para rescatar a su dama. Rodearla de miserias puede ser una estrategia empleada por el autor para denunciar la contingencia de este mundo, que, a manera de esfera, gira sobre su eje: mujer crucificada o puente de plata. En palabras de nuestro autor: “Lucía Febrero, la Novia Olvidada o Mujer sin cabeza, tuvo que ser el eje alrededor del cual giraría la batalla celeste.”²⁰⁰

Ya en la obra de teatro, *La batalla de José Luna*, de 1967 Marechal había incorporado al personaje Lucía Febrero. Según explica Graciela Coulson, el nombre Lucía tiene una doble reminiscencia: en el aspecto fónico con *Sophia* y en el morfológico con *figlia della luce*, en este caso con una clara reminiscencia al mundo de Dante. El apellido Febrero alude a la pureza intrínseca de la luz mística, como así también a su acción purificadora. Cabe recordar que Febrero era para los romanos el mes de las purificaciones.²⁰¹ Lucía Febrero es una luz purificada y purificante.

En definitiva, el trabajo del héroe marechaliano consiste en buscar a la mujer que no tiene carne mortal, a la “Niña que ya no puede suceder”, a la “rosa evadida de la muerte”²⁰², quien concederá a su buscador la Sabiduría. Y Megafón revela un aspecto fundamental para la dilucidación de la Afrodita celeste; se trata de una mujer “hecha de filosofía, entre poética y metafísica”.²⁰³ Desde esta perspectiva, Marechal retoma en Lucía Febrero los rasgos ya anticipados en la protagonista de su primera novela.

¹⁹⁹ *El banquete de Severo Arcángelo* en *Obras Completas* IV. XXVI, p. 261.

²⁰⁰ *Megafón o la guerra* en *Obras Completas* IV. IV, p. 487.

²⁰¹ Cfr. COULSON, G. *Marechal, la pasión metafísica*. II P. VI, pp. 118-119.

²⁰² Estos son nombres que Adán adjudica a la Solveig celeste, de manera recurrente, en “El Cuaderno de Tapas Azules”.

²⁰³ *Megafón o la guerra*. V, p. 495

Según Graciela Maturo, *Megafón o la guerra* gira alrededor de la mujer. La rapsodia V incluye el término “*ginesofía*”, que la estudiosa rescata como uno de los aspectos más importantes de la obra. Según explica, la tercera novela encierra la “apófasis de Helena” que Marechal despliega en sus múltiples significaciones.²⁰⁴

- cautiverio de la belleza sobre la tierra;
- alegoría del alma cautiva en los cuerpos;
- cautiverio de la femineidad, a lo que responde con el rescate de Lucía Febrero;
- redescubrimiento de la belleza divina;
- retorno del alma a la esfera a que pertenece

Así como Marechal establece la bipartición del principio femenino, Afrodita terrestre-Afrodita celeste, a los fines de resaltar las distancias entre el mundo sensible y el poético, en su tercera novela intenta acercarlos en la figura de Patricia Bell. Según la interpretación de Gaspar Pío del Corro, Patricia es “sujeto *adjutor* del héroe; establece una mediación entre lo cotidiano y lo epopéyico. Y también es “sujeto de conocimiento”: ayuda o asiste al héroe en la tarea de definir sus propias valoraciones y sus certezas en el plano ideológico.²⁰⁵ Ella acompaña a Megafón no sólo pasivamente, como las demás Afroditas marechalianas, sino que también participa de las acciones épicas; por ejemplo, en la “Operación Filósofo” (rapsodia I), donde se produce el rescate de Samuel Tesler. El personaje judío duda respecto de la verdadera naturaleza de Patricia (Venus terrestre o Venus celeste).

El papel de acompañante que cumple Patricia se refuerza a medida que avanza el libro. Al final de la rapsodia VII, el narrador se pregunta: “¿Y Patricia Bell?” y luego se responde “(...) ella sólo era el soporte útil” del monólogo de Megafón.²⁰⁶ Sin embargo en la rapsodia IX, cuando el protagonista declara su condición de héroe, se esclarece que Patricia lo acompañó no sólo en su existencia cotidiana o batalla terrestre, sino también en su aventura intelectual o batalla celeste. Desde esta perspectiva y según la categorización de Del Corro, Patricia es “sujeto relacionante” de significados aparentemente inconciliables, es un sujeto integrador de símbolos.²⁰⁷

La recepción marechaliana de las dos Afroditas es una recepción productiva. No se trata simplemente de alinear en dos planos a personajes femeninos con caracte-

²⁰⁴ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. V, 3, pp. 155-156.

²⁰⁵ Cfr. DEL CORRO, G. *Marechal. Un dolor... un viento... una guerra*. VI, pp. 161-164.

²⁰⁶ Cfr. *Megafón o la guerra*. VIII-IX, pp. 625. 628.

²⁰⁷ Cfr. DEL CORRO, G. *Marechal. Un dolor... un viento... una guerra*. VI, p. 165.

rísticas contrapuestas. Una mujer no excluye a la otra, sino que constituyen dos etapas o eslabones en la escala ascendente del alma. Ambas son necesarias: una como belleza material sensible, la otra como creación espiritual, que, en su punto cúlmine, se manifiesta como la divina Sabiduría. Y nuestro autor da un paso más en su última novela: se propone fusionarlas en la figura de Patricia Bell.

Según entendemos, hay un punto clave en el cual Marechal se distancia de Platón: las dos Afroditas no son sólo personajes mitológicos, sino producciones poéticas que reúnen toda la teoría literaria marechaliana en una diversidad de planos, a saber, mítico, erótico, poético, cósmico y metafísico.

En definitiva, la mujer es un significante de proyección abarcativa de significados transferidos o transferibles. Esa proyectividad, esa capacidad de transferencia a otros planos, que muestra el significante mujer en los escritos de Marechal, es una consecuencia de su identificación simbólica con un término relativamente final hacia el cual tiende lo existente en razón de una visión teleológica, totalizadora. Decimos relativamente final porque siempre hay un Otro más allá de la imagen de la mujer

2. Recepción de elementos cristianos

El repertorio de Marechal no se constituye solamente a partir de una multiplicidad de fuentes, sino que presenta igualmente al lector tal densidad que es muy probable que se vea confrontado con serias dificultades. Dificultades que no se deben tanto a lo desconocido de los elementos –que siempre con algún esfuerzo pueden ser identificados– cuanto a su presentación en masa, lo que hace que los contornos se difuminen. En este sentido, nuestro autor presenta como un todo compacto el Amor de los filósofos griegos –Eros pagano– y el Amor de las *Sagradas Escrituras* –Ágape cristiano–, considerándolos a ambos como una fuerza divina y universal. Para tales fines acude a Isidoro de Sevilla, quien, a su juicio, concentra en una de sus Sentencias toda la tradición platónico-cristiana y también a Dante, quien reaviva productivamente las teorías del Eros universal.²⁰⁸

²⁰⁸ Para profundizar el recorrido histórico de la noción de Eros, véase REALE, G. *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Barcelona, Herder, 2004. VI, p. 97.

2.1. La Sentencia de Isidoro de Sevilla

La primera fuente del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, según el mismo Marechal lo refiere²⁰⁹, es la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, donde descubre por primera vez la Sentencia isidoriana en la que halló concentrada toda la tradición platónico-cristiana. En esta obra el autor asume simultáneamente elementos de Platón, Plotino, el Pseudo Dionisio Areopagita, San Agustín y San Buenaventura, todos ellos desarrollados por Menéndez y Pelayo.²¹⁰

Transcribimos aquí la traducción marechaliana de la sentencia:

Por la belleza de las cosas creadas nos da Dios a entender su belleza increada que no puede circunscribirse, para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios que lo apartaron de El; en modo tal que, al que por amar la belleza de la criatura se hubiese privado de la forma del Creador, le sirva la misma belleza terrenal para elevarse otra vez a la hermosura divina.²¹¹

Algo es bello en tanto representa una señal, una huella de la divinidad. En efecto, toda criatura es por naturaleza cierta efigie y similitud con su causa; es decir, es un vestigio que nos conduce hacia el Creador. En este sentido, Marechal recurre y corrige al Pseudo Dionisio Areopagita, a quien llama familiarmente San Dionisio o Dionisio Areopagita.²¹² El método asumido por el argentino va de lo bajo hacia lo alto, mientras que el teólogo bizantino propone el movimiento contrario.²¹³ En este itinerario, el descenso es la dirección obligada para llegar a la cima; la multiplicidad es el camino hacia la unidad; la salida del laberinto se halla si, previamente, nos hemos perdido y somos conscientes de tal situación. De esto se trata el camino dialéctico que el alma debe transitar a los fines de su purificación por la belleza.

²⁰⁹ Cfr. “Recuerdo y meditación de Berceo” en *Obras Completas V*. p. 123. Véase nuestra introducción III, p. 34.

²¹⁰ Véase MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*. I, II, p. 317, donde Marechal encuentra por primera vez la Sentencia de San Isidoro en latín: “*Ex pulchritudine circumscriptae creaturae, pulchritudinem suam quae circumscribi nequit, facit Deus intelligi, ut ipsis vestigiis revertatur homo ad Deum, quibus aversus est, ut qui per amorem pulchritudinis creaturae, a Creatoris forma se abstulit, rursum per creaturae decorem ad Creatoris revertatur pulchritudinem*”.

²¹¹ *Ibíd.* I, 327, 328.

²¹² El Pseudo Dionisio Areopagita –teólogo bizantino que vivió entre los siglos V y VI después de Cristo– fue quien escribió el *corpus areopagiticum* o *dionysiacum*, firmándolo con el mismo nombre de Dionisio Areopagita, el discípulo de Pablo de Tarso, seguramente para resaltar la autenticidad y el valor apostólico de su obra.

²¹³ Cfr. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. II, p. 329. Retomamos este tema en IV, B 1.2, p. 209.

Ahora bien, la sentencia bosqueja un itinerario con trazos gruesos. Marechal se encarga de completar los espacios vacíos con trazos precisos. El punto clave es determinar de qué se trata la belleza increada. Para tales fines consideramos imprescindible recurrir a una segunda fuente: el texto *Arte y escolástica* de Jacques Maritain, que constituye una fuente directa del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Marechal leyó esta obra en su edición francesa de 1920. En nuestro caso, tuvimos la oportunidad de comprobar las marcas que el poeta registró sobre este ejemplar, señalando especialmente las definiciones de belleza que Maritain adjudica a los antiguos.

Leemos en *Arte y escolástica*:

Un cierto resplandor es, en efecto, según todos los antiguos el carácter esencial de la belleza –el brillo o claridad pertenece a la esencia de la hermosura; la luz embellece, pues sin luz todas las cosas son feas, pero es un resplandor de inteligibilidad: *splendor veri*, decían los platónicos²¹⁴; *splendor ordinis*, decía San Agustín, añadiendo que la unidad es la forma de toda belleza; *splendor formae*, decía Santo Tomás (...).²¹⁵

Leemos en *Descenso y ascenso del alma por la belleza*:

Los maestros antiguos observaron que la hermosura se nos manifiesta como cierto esplendor. Mas, como todo esplendor supone un esplendente, cabe preguntar en seguida:

–¿Esplendor de qué cosa es la belleza?

Esplendor de “lo verdadero” (*splendor veri*), dicen los platónicos; esplendor de “la forma” (*splendor formae*), enseñan los escolásticos; esplendor del “orden o de la armonía” (*splendor ordinis*), define San Agustín.²¹⁶

Según entendemos, Marechal reproduce casi literalmente las definiciones de belleza de Maritain porque, en esta ocasión, sólo buscaba exponer de manera introductoria algunas respuestas sobre la belleza. En efecto, tales respuestas ofician como una *propedéutica* que predispone al lector a recibir otras respuestas aún más profundas. Por cierto, esto no supone de ningún modo una ruptura con la tradición, sino una presentación compacta y resemantizada de la misma.

En este sentido, Marechal elabora dos aproximaciones de su “cosecha”: una de “tenor ingenuo” y otra de “inquietante de peligrosidad metafísica”²¹⁷. La primera, su-

²¹⁴ Destacamos que esta afirmación tomada por Marechal de Maritain, no se sustenta en ningún pasaje platónico, ya que Platón no ha escrito esta sentencia, aunque, tradicionalmente se le adjudique. De esto deducimos, que nuestro autor asumió fuentes indirectas al momento de la recepción de los autores clásicos.

²¹⁵ MARITAIN, J. *Arte y escolástica*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1983. pp. 32-33.

²¹⁶ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. II, p. 330.

pestandamente ingenua, denota el aspecto ontológico de la belleza estableciendo una analogía con la verdad. Belleza y verdad son, en este caso, propiedades intrínsecas del ser. Toda criatura es verdadera por el hecho evidente de su existencia y, por esta misma razón, es bella. En palabras del autor:

(...) sucede a veces que, oyendo el testimonio de un hombre, y sin saber aún si dice verdad o miente, hallamos en él un tono irresistible de veracidad que nos induce de antemano a considerar a ese hombre como verdadero. Pues bien, en el testimonio que de su verdad ofrece toda criatura, yo diría que su belleza es comparable a ese tono de veracidad.²¹⁸

En la segunda aproximación, se vale de las categorías aristotélicas “materia” y “forma”, resignificadas desde una posición cristiana. El esplendor que se manifiesta en la hermosura se nos aparece como un “desbordamiento”. Se trata de un exceso de la forma. La forma “no liga” del todo con la materia, hay un “remanente de forma” que no es atribuible a la forma en sí sino al Principio intelectual en que las formas se originan. En efecto, la primera consideración sobre lo bello, instalada en el orden ontológico, funciona como un “homologado”, que posibilita el acceso a la segunda consideración. Las cosas bellas nos permiten: “(...) saltar instantáneamente a la intelección y contemplación de una belleza más alta.”²¹⁹ La belleza no es entonces el esplendor de la forma sino, más precisamente, del Principio intelectual y universal en el que se originan las formas individualizadas.

Un detalle a tener en cuenta: Marechal se apoya en el “exceso” de la forma para acceder a la segunda de sus aproximaciones. Este término, “*excessus*”, es muy corriente en los escritores místicos, particularmente en San Buenaventura²²⁰, autor asiduamente frecuentado por nuestro poeta, quien –según la noticia de Barcia– leyó y releyó el *Itinerarium mentis ad Deo* y, además, ilustró con dibujos sus planteos.²²¹ El término “exceso”, en tanto se refiere al entendimiento indica un estado de tiniebla luminosa, que le sobreviene a la mente de la clarísima excedencia del objeto infinito que es Dios. Según interpretamos, es factible que Marechal haya conectado esta relación luminosa de tenor místico con las categorías aristotélicas “materia” y “forma”. Es decir, a la materia le sobreviene su iluminación por la forma y la forma excede la finitud de la materia. Esta resemantización platónica y cristiana de la substancia

²¹⁷ *Ibíd.* II, p. 331.

²¹⁸ *Ídem.*

²¹⁹ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. II, p. 331.

²²⁰ Cfr. SAN BUENAVENTURA. *Itinerario de la mente a Dios*. I, 1. 479.

²²¹ Cfr. BARCIA, P. “Estudio preliminar” del *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). p. 23.

aristotélica permite a nuestro autor elevarse a la consideración de un Principio intelectual que dé razón de las formas creadas. Dicho de otro modo, a partir del conocimiento de las cosas es posible elevar nuestra mente finita a un Principio infinito.²²²

Las dos aproximaciones marechalianas nos conducen, en última instancia, a considerar la belleza como atributo divino. Y todavía más: nuestro autor sostiene, apoyándose en Dionisio Areopagita, que la belleza es uno de los nombres divinos.²²³ Tanto el sirio como el argentino se valen de los términos “Hermosura” y “Hermoso” para considerar las cosas bellas y su causa. Llamamos “hermoso” a aquello que participa de la hermosura y llamamos “hermosura” a la participación de la causa que la produce en las cosas.²²⁴ Pero “Hermoso” (con mayúscula) es sólo Aquél que trasciende la hermosura de todas las criaturas, porque éstas la poseen como su regalo, cada una según su capacidad.²²⁵

Marechal recepta esta distinción hecha por el Areopagita para explicar que en lo bello necesariamente deben darse dos términos: “alguien” que recibe y “algo” recibido.²²⁶ Según entendemos, esta respuesta también puede leerse desde las categorías aristotélicas “materia” (el receptor) y “forma” (lo recibido). En el *Descenso y ascenso del alma por la belleza* leemos:

(...) en lo finito, nombramos bello a lo que participa de la belleza (con minúscula), y belleza nombramos a ese vestigio impreso en la criatura por el Principio que hace todas las cosas bellas. Pero el Infinito (la Causa primordial) es nombrado Belleza (con mayúscula), porque todos los seres, cada uno a su modo, toman del Infinito su hermosura.²²⁷

La belleza no sería entonces el esplendor de la forma sino del Principio intelectual en que se originan las formas o, dicho de otro modo, el vestigio impreso en la criatura por el Principio que hace todas las cosas bellas. De este modo, Marechal, engarza la tradición platónica y la cristiana. El Dios cristiano se deja entrever haciendo partícipes a las cosas bellas de su propia Luz.

En este sentido, la belleza se da principalmente en el ámbito de la vista y debe atribuirse al efecto de la luz. El deslumbramiento que provoca lo bello supone un “esplendor” y también un “esplendente”. Nuestro autor distingue entre el deslum-

²²² Sobre el tema de la luz y su relación con la mística véase IV, B 1.3, pp. 217 y ss.

²²³ Cfr. “Descenso y ascenso del alma por la belleza” (1965). I, 328.

²²⁴ Cfr. DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres divinos*. IV, 701C. p. 301.

²²⁵ *Ibíd.* IV, 701D. p. 301.

²²⁶ “Descenso y ascenso del alma por la belleza” (1965). II, p. 330.

²²⁷ *Ibíd.* p. 329.

bramamiento de los ojos, como el producto de la exposición a una luz material, y el deslumbramiento espiritual, acaecido por la acción de una luz inteligible.²²⁸

A modo de breviario, Marechal considera a la hermosura como el esplendor de un Principio informal. En efecto, sitúa a la belleza entre las formas creadas y su Principio creador a la manera de un puente que permite la proximidad entre dos extremos. Así explica el valor anagógico asignado a la belleza, que permite elevar el alma a partir de las formas creadas.

2.2. La *Vita Nuova* de Dante

La *Vita Nuova* de Dante ha sido el modelo de “El Cuaderno de Tapas Azules” del *Adán Buenosayres*, que constituye la filosofía de amor de la novela.²²⁹ Sin dudas, el poeta italiano representa una referencia ineludible a la hora de establecer acciones de recepción llevadas a cabo por Marechal. En palabras de nuestro autor:

El influjo que Dante Alighieri ejerce sobre mi novela es tan grande como “definitorio”; y mi terrible maestro lo ejerce, no como autor de la *Commedia*, sino como integrante y jefe de los “*Fedeli d'Amore*”.²³⁰

Según reconoce, el enigma de Dante se le reveló en 1930, cuando leyó el texto de Luigi Valli *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore* de 1928.²³¹ En nuestro caso, tuvimos la oportunidad de constatar la existencia de este ejemplar, editado en dos tomos, en la Biblioteca Marechal. En dicha obra encontramos una valiosa anotación de nuestro autor, que comentaremos oportunamente.

Veamos ahora algunas deudas y aproximaciones entre “El Cuaderno” y la *Vita Nuova*. Ambas obras constituyen una autobiografía amorosa, es decir, la historia de las vicisitudes espirituales que sufre el poeta con relación a una dama. Las dos obras están escritas en clave erótica y aluden a una realidad más profunda; su grosor semántico puede ser captado en una lectura exegética de las mismas. En el caso de Dante, fusiona la experiencia poética con su hábito exegético de modo tal que

²²⁸ Cfr. *Adán Buenosayres*. VI, VIII, p. 649.

²²⁹ Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 10, p. 180.

²³⁰ *Ibid.* 6, p. 175.

²³¹ Cfr. Introducción III, p. 34.

aplica la exégesis bíblica a su poesía.²³² En lo que respecta a Marechal, él mismo se encargó en numerosas oportunidades, especialmente en las “Claves de *Adán Buenosayres*”, de revelarnos la hondura metafísica de su filosofía de amor. Pero entre ambos hay una diferencia. El poeta italiano no tiene interés en revelar el sentido profundo de la *Vita Nuova*, a quienes no son vasallos de amor. En efecto, desde el primer soneto la obrita está destinada a los *fedeli d’amore*, quienes eran los únicos capaces de comprender ampliamente su significado.²³³ A tal punto manifiesta Dante su intención selecta de escribir para un destinatario determinado, que reconoce haber utilizado “palabras inciertas” a los fines de preservar el significado esotérico de su obra. En este sentido afirma: “(...) es imposible que las resuelvan quienes no fuesen en grado tal vasallos de Amor; mientras que para aquellos que lo son resulta manifiesto lo que esclarecerían las palabras inciertas.”²³⁴

Por otra parte, en los dos casos el relato comienza aludiendo a la infancia; desde allí se da en germen un “despertar poético” que se actualiza con la primera visión de la amada. La *Vita Nuova* se sitúa a partir del noveno año de Dante, ya que según él mismo considera: “(...) en aquella parte del libro de mi memoria, poco podría leerse.”²³⁵ Bajo el título “*Incipit vita nova*”, el poeta narra de manera simbólica el primer encuentro con Beatriz, que da inicio a una nueva vida. En lo que respecta a “El Cuaderno de Tapas Azules”, Marechal da comienzo al relato de su infancia a partir del décimo año, ya que también considera que su vida en los años anteriores: “(...) nada ofrece que merezca el honor de la pluma o el ejercicio de la memoria,”²³⁶ Pero, a diferencia del poeta italiano, continúa su relato hasta los catorce años (parágrafo II). Deja de lado las anécdotas de uso corriente para trazar la historia de su alma (parágrafo III). A partir de aquí termina el relato cronológico y ya no sabemos la edad del protagonista. Recién hay una referencia al tiempo y al espacio cuando el poeta da fin a la historia de su alma, en lo que tiene de abstracto, para relatar el advenimiento de Aquélla.

²³² Véase el “Prólogo a la *Vita Nuova*” de Carlos Alvar. Madrid, Ediciones Siruela, 1985. p. 16. Sobre el método exegético de Dante véase IP, II, p. 48 y ss.

²³³ Transcribimos aquí las primeras palabras del soneto: “Vos, que por el camino de Amor pasáis/ deteneos y mirad si hay dolor alguno tan grande como el mío” VII, 5, p. 13. Con relación a estas palabras Dante se encarga de explicarlas diciendo: “(...) en la primera parte invoco a los fieles de amor con las palabras del profeta Jeremías.” V, p.15.

²³⁴ *Vita Nuova*. XIV, p. 36-37.

²³⁵ *Vita Nuova*. I, p. 3.

²³⁶ *Adán Buenosayres*. VI, I, p. 625.

Otra de las semejanzas entre las dos obritas es que empiezan y terminan con una visión. Ambos poetas preparan una atmósfera de carácter místico donde todo tiene un significado más allá de una evidente trama biográfica. Resumimos brevemente el argumento de la *Vita Nuova*. El autor se encuentra por primera vez con Beatriz (parágrafo II) a la edad de nueve años; a partir de ese momento, el Amor se adueña del alma del poeta. Nueve años más tarde, vuelve a encontrarse con la joven que lo saluda (parágrafo III). Ese mismo día tiene un sueño que no comprende pero que es un presagio de lo que le ocurrirá en el futuro. El poeta ve una nube de color de fuego en cuyo interior descubre la figura de un varón de aspecto terrible, quien hablaba de muchas cosas de las cuales Dante entendía muy pocas, entre ellas, estas palabras: “*Ego dominus tuus*”. En sus brazos creyó ver a una persona que dormía desnuda, apenas cubierta con un paño color sangre. Era Beatriz, quien parecía decir: “*Vide cor tuum*”. La mujer aparentaba despertarse; el varón le hacía comer aquello que en su mano ardía; ella lo comía tímidamente. Después de esto, su alegría se transformaba en llanto. Estrechaba a la mujer entre sus brazos y ella parecía elevarse hacia el cielo. El sueño concluye. Dante sufre por este amor y trata de ocultarlo (parágrafo IV). Otro día, estando en la Iglesia contemplaba a Beatriz, pero entre ellos había otra dama; en consecuencia, quienes se dieron cuenta de las miradas del enamorado pensaron que iban dirigidas a esta dama (parágrafo V). Dante recuerda el nombre de Beatriz y lo acompaña de muchos otros nombres de mujer, pero sólo en el número nueve la descubre nombrada (parágrafo VI). La dama en la que Dante escudaba su amor por Beatriz se muda debido a las murmuraciones (parágrafo VII). Otra joven de la ciudad muere. Dante le dedica dos sonetos a su muerte presagiando, tal vez, la de Beatriz (parágrafo VIII). El poeta tiene otra visión: ve al dulcísimo Señor, que lo dominaba por la virtud de su gentilísima dama, vestido como un peregrino con ropas pobres. El Amor llama a Dante y le sugiere no revelar sus sentimientos por Beatriz (parágrafo IX). El poeta revela el significado del saludo de su gentilísima dama: en él residía su felicidad (parágrafos X-XI). Los comentarios son tantos que Beatriz le retira el saludo y Dante se transfigura por el sufrimiento (parágrafos XII-XIII). En una boda ella se burla, junto con otras damas, de su enamorado (parágrafo XIV). El sufrimiento del poeta crece y se conforma con alabarla solamente en sus versos (parágrafos XV-XXI). Muere el padre de Beatriz. Dante tiene una visión: se le presenta su dama muerta camino al cielo, entre coros de ángeles, mientras la tierra queda cubierta por las tinieblas y la tristeza (parágrafos XXII-XXIV).

Luego se refiere al Amor, en términos aristotélicos, como accidente que le acaece a la sustancia (parágrafo XXV). Por otra parte, no tarda en hacerse realidad la visión dantesca: Beatriz muere y es glorificada en el cielo (parágrafos XXVI-XXXIII). Un año más tarde, mientras estaba entregado a su recuerdo, vio a otra dama. En ella el poeta encuentra consuelo, haciendo que el recuerdo de la amada se nuble ligeramente (parágrafos XXXIV-XXXVII). Pero la figura de Beatriz reaparece con toda su fuerza y con el mismo aspecto que tenía la primera vez que la vio. Dante se arrepiente y vuelve al triste recuerdo (parágrafos XXXVIII). El poeta se dispone a contemplar a la amada en la gloria y es reconfortado con una visión admirable, tan extraordinaria que el escritor decide abandonar su obra hasta el momento que sea capaz de hablar de Beatriz diciendo de ella cosas que de ninguna mujer se han dicho (parágrafos XXXIX-XLI).

En el caso de “El Cuaderno”, la estructura es un poco más compleja, ya que hay siete párrafos que valen de introducción al primer encuentro con Aquélla. Resumimos brevemente: el primero es un relato de la infancia del poeta. En el segundo, descubre el poder devastador del tiempo y del espacio; Adán tiene 14 años y su maestro le anticipa que será un poeta. En el tercer párrafo, comienza la historia de su alma, que entre el gozo y el llanto deja su estatismo y empieza la traslación en busca de un amigo que aún no conoce. Luego el alma vive en un estado crepuscular. Tiene la primera visión: la de un Hombre que con su presencia lo ilumina todo. En el quinto párrafo, el alma percibe los llamados de las cosas externas y acude a ellas, perdiendo su centro y extraviándose en la multiplicidad. En el sexto, advierte que ninguna criatura sacia el tamaño de su sed y procura un retorno a su eje y unidad final. Posteriormente, el poeta se encuentra entre dos noches, la de abajo y la de arriba; es el pez que ha mordido el anzuelo de un invisible Pescador. Tiene una segunda visión que anticipa, de alguna manera, su encuentro con Solveig: el poeta Adán ve a un Hombre de blanquísimo ropaje, quien lo contemplaba con ojos llenos de piedad. El Hombre le preguntó “¿por qué lloras?” Entonces vio que él tendía su brazo señalándole hacia arriba. Allí había una gran esfera de vidrio; aquel astro tenía como eje un cuerpo desnudo de mujer.²³⁷ El poeta se despierta. Recién en el octavo párrafo conoce a Aquélla en un jardín de Saavedra y queda deslumbrado por su presencia. Luego viaja hasta su casa con la esperanza de verla nuevamente. Enton-

²³⁷ Este pasaje ya lo desarrollamos en II P, A 1.5, p. 75.

ces advierte que Aquélla es el reflejo de Otro, del cual ella es luna o espejo. En el siguiente párrafo, el Amor se ha adueñado del poeta de tal modo que el alma de Adán ya no estaba en él, sino que residía en ella. A continuación, en el párrafo undécimo, la ve por segunda vez y escucha el sonido de su voz, dirigiéndose a él y a su amigo. Sin embargo, Adán no le habla directamente y, en todo caso, estas palabras son intencionalmente omitidas. El amigo introduce el tema del Amor en el coloquio con Aquélla. Los tres juntos van a un invernadero. Allí el poeta presiente que ella puede marchitarse, tal como les sucede a las rosas mortales. Guarda su imagen en el alma y sobre ella elabora una alquimia poética; Solveig es así la “Niña que ya no puede suceder”.²³⁸ En el párrafo siguiente, el alma descubre la distancia que media entre la mujer terrestre y la celeste. “El Cuaderno” finaliza. Adán edifica en su alma, según las leyes de la poesía, a la mujer celeste. Tiene un tercer sueño: ve a la mujer muerta y la lleva en sus brazos hasta las puertas finales. A partir de sus despojos construye a la mujer celeste, rosa evadida de la muerte.²³⁹

Marechal pone en evidencia su filiación con Dante. Resulta ilustrativo cotejar las visiones que tienen ambos poetas de su dama. En ellas se revela la función de Beatriz- Solveig: señalar a los protagonistas el camino para reencauzar su existencia. La mujer es el norte; *Axis mundi* y *Anima mundi*. Ella no está sola sino acompañada, en todo momento, de un varón majestuoso que en sueños anteriores ya se había aparecido a los poetas, pero que no se deja conocer plenamente. Este hombre de ojos piadosos señala a la mujer, a la intercesora por excelencia. En ambos casos, la visión provoca llanto y la premonición de un dolor. Hay preguntas y respuestas; el varón habla con palabras oscuras, casi incomprensibles para los poetas.

Asimismo, las dos obras concluyen con un sueño: en la *Vita Nuova*, luego de la muerte y glorificación de Beatriz, Dante es reconfortado con una visión admirable, tan extraordinaria que, como ya hemos visto, el poeta decide no continuar la escritura de su obra hasta el momento en que se considere capaz de escribir cosas que no han sido dichas jamás de ninguna mujer. La visión de Adán es un tanto distinta: una vez perpetrada la muerte poética de Solveig le pareció sentir la presencia de alguien que lo miraba fijamente; entonces divisó la figura andrajosa de un hombre cuyo semblante no le pareció desconocido. El hombre le dijo: “Deja que la muerte recoja

²³⁸ Marechal ya se había referido con estas mismas palabras al destino de la niña-mujer en el poema “Niña de encabritado corazón” de 1929, del poemario “Odas para el Hombre y la mujer” en *Obras Completas I*, p. 127.

²³⁹ Retomamos este tema en III P. B 1.4, p. 169 y ss.

lo suyo.”²⁴⁰ El poeta le preguntó “¿quién eres?” y el hombre le responde: “Soy el que ha movido, mueve y moverá tus pasos.”²⁴¹ Entonces reconoció aquella voz que tantas veces le había hablado en sueños. El hombre le dijo estas últimas palabras oscuras: “Abandona ya las imágenes numerosas, y busca el único y verdadero semblante de Aquélla.”²⁴²

Cabe destacar, además, el modo en que ambos autores se refieren al Amor. En Dante aparece personificado como un peregrino con ropaje pobre.²⁴³ Tal vez podría estar aludiendo al Eros platónico, pero es sólo un detalle que se deja caer. El mismo escritor hace explícita su interpretación del Amor: en el párrafo XXV, valiéndose de categorías aristotélicas, sostiene que podría no entenderse al Amor si se lo concibe como algo en sí mismo y no como a una sustancia inteligente. Advierte que pueden mal interpretarse tres afirmaciones suyas. Cuando dice que lo vio venir, lo cual implica cambio de lugar y sólo los cuerpos pueden trasladarse; también afirma que el Amor reía, incluso que hablaba; acciones ambas propias del hombre. Aclara que esto fue dicho así y en lengua vulgar porque quería hacerse entender a una dama. En nuestro caso, creemos que el uso del lenguaje figurado es una estrategia del poeta para decir y no decir: finge revelar algo cuando en realidad lo oculta.

Por su parte, Marechal expresa al principio de “El Cuaderno”: “Porque de amor es la carne de su prosa y de color de amor se tiñe su vestido.”²⁴⁴ Esta última expresión está tomada íntegramente de la *Vita Nuova*: “*Color d’amore e di pietà semblanti*”, dice el primer verso del párrafo XXXVI. En prosa ya había dicho: “*D’un colore palido quasi come d’amore.*” Según la explicación de Barcia, el color pálido era atribuido al amor y a los enamorados en la doctrina erótica de los antiguos.²⁴⁵ Por otra parte, hay una distinción sutil que recorre todo este capítulo: la diferencia entre el término “amores” en clara relación a la multiplicidad y el mismo término en singular aplicado a Solveig. En este punto, se traza un itinerario que va del vagabundeo del héroe perdido en la multitud de sus amores al descubrimiento de un Amor capaz de encauzar su existencia y que le permita emprender el viaje hacia el totalmente Otro.

El último de los elementos comunes es el siguiente: nuestros poetas no van solos al encuentro con su dama, sino que se dejan acompañar por un amigo y en ninguno

²⁴⁰ *Adán Buenosayres*. VI, XIV, p. 669.

²⁴¹ *Ídem*.

²⁴² *Ibid.* XIV, p. 670.

²⁴³ Cfr. *Vita Nuova*. IX, 19-21.

²⁴⁴ *Adán Buenosayres*. VI, I, p. 625.

²⁴⁵ Cfr. *Adán Buenosayres*. VI, nota 3, p. 626.

de los casos se especifica quién es. Este amigo hace de nexo entre Beatriz-Solveig y Dante- Adán, de modo que ellos no entablan en ningún momento un diálogo directo con las protagonistas. Creemos que, tal vez, ésta puede ser una estrategia de los escritores para poner mayor distancia física entre los poetas y sus damas, marcando así la imposibilidad de la concreción de un amor de tipo terreno. De manera análoga, las “palabras poéticas” dedicadas a las amadas son también un nexo del que se valen ambos para decir de ellas aquello que callan ante su presencia. Surgen aquí una serie de cuestiones a dirimir. En primer lugar, no es seguro que estas palabras lleguen a los oídos de la mujer; es necesario un guiño de la fortuna. Dante escribe una balada indicándole dónde debe ir, alentándola a que marche sin temor y refiriéndole lo que debe dar a entender a su amada. Autoriza a la balada a marchar cuando le plazca, poniendo así su movimiento en los brazos de la fortuna.²⁴⁶ Recordemos lo que el hombre de blanquísimas vestimentas, luego de la segunda visión, le recomienda:

Haz que estas palabras (las palabras en rima del poeta destinadas a Beatriz) sean un medio, dado que no puedes hablarle directamente, pues no sería digno; y no las envíes sin mí a parte alguna donde pudieran ser escuchadas por ella.²⁴⁷

También en Marechal la mujer es la destinataria de las palabras que conforman “El Cuaderno de Tapas Azules”. Si bien no se dice explícitamente que son un medio entre el poeta y su amada, hay una afirmación que estimamos relevante. Luego del segundo encuentro con Solveig, cuando el protagonista siente la mayor cercanía con Aquélla, expresa:

(...) había sentido yo la beatitud extraña de vivir en la poesía y nunca lo real se había exaltado así delante mis ojos, hasta convertirse en un juego de formas puras y graciosos números que cantaban.²⁴⁸

Frente a la presencia de esta mujer enigmática, poesía y realidad se transforman en un “juego”. El poeta es el jugador que tiene que habérselas entre estos dos ámbitos; es el demiurgo que, por su arte, lanza criaturas al mundo. Desde esta perspecti-

²⁴⁶ Cfr. *Vita Nuova*. XII, 27-29.

²⁴⁷ *Vita Nuova*. XII, 23-25.

²⁴⁸ *Adán Buenosayres*. VI, XI, p. 660.

va, la mujer esconde un secreto que intentaremos develar más adelante. Ella es algo más que la destinataria de palabras poéticas.

2.3. Solveig y Beatriz

Sin lugar a dudas la mujer, ya se llame Beatriz o Solveig, es el núcleo polisémico de las dos obritas que venimos analizando.²⁴⁹ Veamos algunas similitudes entre ellas. En primer lugar, impulsan al enamorado a obrar virtuosamente y a alcanzar la perfección total. El enamorado se acerca a Dios a través de su dama. Este acercamiento se da como un juego de doble dirección: por una parte, la mujer conduce a Dios y, por otra, ella es ofrecida al héroe en visiones por un varón majestuoso, quien le recomienda que busque el verdadero rostro de Aquélla. Para encontrarlo, los protagonistas apelan constantemente a la contemplación y al recuerdo. La memoria juega un papel fundamental debido a los pocos encuentros materiales que se producen en las dos obras. En la primera visión de la que será su amada, Marechal establece un paralelismo con Dante. La mujer-niña que no ha alcanzado aún la juventud provoca el deslumbramiento del protagonista; se da allí una experiencia visiva y auditiva. Al deslumbramiento prosigue la posesión del Amor. El Amor se adueña del alma del poeta. Pero ¿de qué índole es esta posesión? Según lo refiere Dante, el Amor se hizo dueño de su alma de tal modo que su dominio le ordenaba cumplir todos sus deseos enteramente. Sin embargo, dicha posesión es una posesión virtuosa, ya que el Amor nunca gobernó el alma del poeta sin el fiel consejo del entendimiento.²⁵⁰ He aquí la diferencia con los múltiples amores que desvían al héroe del camino hacia su verdadera felicidad. Esto lo recepta Marechal, quien nos explica que en virtud del Amor el enamorado se pierde a sí mismo. Se trata de un perderse para encontrarse. Por la condición amorosa, el Amante con los ojos vueltos hacia el Amado se olvida de sí mismo, es decir, trueca su forma por la forma de lo que ama; va muriendo a sí mismo y resucitando en el otro. En este sentido, el drama del

²⁴⁹ Gaspar Pío Del Corro ha trabajado el significado simbólico de la mujer en la obra de Marechal. Véase su artículo "Marechal, la visión metagónica" en *La mujer símbolo del nuevo mundo*. Colección de Estudios Latinoamericanos. Dirigidos por Graciela Maturo. Buenos Aires, Fernando García Cambeyro, 1976. pp. 53-82 y el capítulo "La mujer símbolo" en su libro, *Marechal. Un dolor... un viento... una guerra*. VI, pp. 155-178.

²⁵⁰ Cfr. *Vita Nuova*. XII, 23-25.

Amante consiste en que el Amado se le esconda, huya o ignore.²⁵¹ Situación que le provoca sufrimiento y dolor, que no podrá mitigarse sino hasta el encuentro definitivo con un Amado inmóvil.

Veamos ahora otras similitudes: en Marechal la mujer y la primavera se manifiestan juntas.²⁵² La descripción de Solveig comienza en primavera, nombre éste dado por el fiel de amor Guido Calvacanti a su mujer simbólica por consejo de Dante, cuyo significado etimológico es “la que primero vendrá”. La alusión a Juan el Bautista es evidente. En las *Sagradas Escrituras* se lo llama “el que primero vendrá”, ya que su nacimiento fue anterior al de Jesucristo y su tarea fue preparar a los hombres para el advenimiento de la luz verdadera.²⁵³ En este sentido, la mujer también recibe el nombre de Juana. Marechal recepta el significado de estas nomenclaturas. En las “Claves de *Adán Buenosayres*” nos devela que la dama en cuestión no es otra que “*Janua Coeli* (puerta del cielo)”.²⁵⁴ Ella es presagio y manifestación primera de la divinidad.

En el segundo encuentro, así como ya había sucedido en el primero, Solveig no está sola sino acompañada de sus hermanas; como Beatriz lo está de sus amigas. En ambos casos se establece un juego cortés de encuentros y saludos turbados. Llamen la atención los calificativos dados al vestido de las protagonistas. El de Beatriz es de color blanquísimo²⁵⁵; el de Solveig tenía el color del aire.²⁵⁶ En el otro de los encuentros el poeta se refiere al cuerpo de su dama asegurando que “no proyecta sombra”²⁵⁷; en esta ocasión su vestido es de color celeste. En efecto, el vestuario de la dama es un recurso más utilizado para manifestar su carácter sutil, su apariencia no mortal, a fin de advertirnos sobre la desmaterialización que sufrirá la protagonista.

Otros dos elementos recurrentes en ambas obras son el saludo y la insistencia en sonrisa de la amada. El saludo, capaz de destruir todos los espíritus sensitivos del poeta, le traía como efecto tal felicidad que, según asegura, muchas veces sobrepasaba y vencía sus facultades.²⁵⁸ En el *Adán*, el discreto saludo de la mujer en-

²⁵¹ Cfr. *Adán Buenosayres*. VI, XI, p. 662.

²⁵² Cfr. *Ibíd.* VI, IX, 651y ss.

²⁵³ Cfr. *Vita Nuova*. XXIV, 73.

²⁵⁴ Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 6, p. 175.

²⁵⁵ Cfr. *Vita Nuova*. III, 5.

²⁵⁶ Cfr. *Adán Buenosayres*. VI, VIII, p. 646.

²⁵⁷ *Adán Buenosayres*. VI, XI, p. 659. En la *Vita Nuova* II, 5, Dante afirma con palabras de Homero que ella: “No parecía hija de un mortal, sino de un Dios”

²⁵⁸ Cfr. *Vita Nuova*. XI, 23.

mudece al poeta. La voz de la dama provocó en sus oídos una resonancia nueva; la suya era una “voz matinal” emparentada con aquellas voces que en su infancia lo habían arrancado de los terrores y las pesadillas.²⁵⁹ Con el saludo, el poeta alcanza la experiencia auditiva de la amada; y con la sonrisa la experiencia visiva. En este sentido, la boca de la dama adquiere una importancia especial: ella sonríe y tan inusitado y noble es el prodigio que, según lo refiere Dante, no se puede guardar en la memoria.²⁶⁰

Por último, destacamos dos puntos centrales que iluminan el sentido de la trama de las dos obritas: la muerte y glorificación de la amada. Sin dudas, hay en ambos autores una meditación previa a la muerte de su dama. En Dante se producen dos muertes que anticipan la de Beatriz. La primera es la de una joven de aspecto gentil (parágrafo VIII), quien acompañaba a la protagonista en uno de sus encuentros con el poeta. La segunda es la de Folco Portinari, padre de Beatriz (parágrafo XXII), situación que hace reflexionar a Dante sobre la necesidad de que su amada muera. El poeta se decía a sí mismo: “Necesariamente ha de ocurrir que Beatriz se muera algún día”²⁶¹; pensamiento éste que lo acongojaba hasta el extremo. Hasta tal punto se extiende esta fantasía que resulta convencido de ella. La imagina en el cielo, entre una multitud de ángeles que cantan gloriosamente. Finalmente Beatriz muere y, para nuestra sorpresa, Dante no trata sobre los motivos de su partida, ya que sobrepasan su pericia de escritor (parágrafo XXVIII). Lo único que explica, luego de un tiempo de ocurrida su muerte, es que ella no falleció por motivos físicos (el frío o el calor), como ocurre con el resto de los mortales, sino en virtud de su gran benignidad. El Señor la arrebató de la tierra en su deseo de llevarla a su lado. Según el poeta: “Esta oscura vida no era digna de ser tan noble.”²⁶² De este modo, el alma se separó de su gloriosa persona subsistiendo como un “noble intelecto”.²⁶³ En efecto, Beatriz necesariamente debía morir y ser glorificada y, desde el cielo al que fue elevada, descender hasta el hombre como puente para que él también pueda elevarse. En palabras de Dante: “(Ella) ha venido del cielo a la tierra a manifestar un milagro.”²⁶⁴

²⁵⁹ Cfr. *Adán Buenosayres*. VI, VIII, pp. 645-646; XI, p. 660.

²⁶⁰ Cfr. *Vita Nuova*. XXI, 55.

²⁶¹ *Vita Nuova*. XXIII, 61.

²⁶² *Vita Nuova*. XXXI, 28-29, 91.

²⁶³ Cfr. *Vita Nuova*. XXXI, 30, 91; XXXIV, 14-15, 101.

²⁶⁴ *Vita Nuova*. XXVI, 8, 81.

Veamos ahora el proceso de muerte y glorificación de Solveig. Adán también medita previamente sobre la defunción de su dama. La muerte acontece producto del desengaño. La belleza sensible de la amada se muestra en su mortal fragilidad. Es necesario "(...) salvar por el espíritu lo que por la materia corría ya sin freno hacia la muerte."²⁶⁵ Adán reconstruye a la mujer en su alma según peso, número y medida; y la forja de tal modo que en adelante se viera libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. Así la redime de la devastación a la que están sujetas las cosas materiales. Ésta es la glorificación poética de Solveig. Es necesario que la mujer terrestre muera para edificar, luego, a la mujer celeste o dama que gobierna el intelecto del poeta.

Ahora bien, la *Vita Nuova* y "El Cuaderno" cobran su justo significado si se las lee desde el proceso de muerte y glorificación de la amada. Las dos mujeres deben morir para vivir ya despojadas de toda fragilidad y ser transfiguradas en mujeres celestes. Veamos ahora cuál es el significado secreto que esconde esta mujer más allá de los velos que la ocultan detrás del sentido literal.

2.4. El significado secreto de la mujer

La presencia de Dante Alighieri en "El Cuaderno de Tapas Azules" es tan grande como definitoria; y el maestro de Marechal la ejerce en tanto integrante y jefe de los *fedeli d'Amore*.²⁶⁶ El autor argentino se acerca a esta secta iniciática a partir de la lectura del texto de Luigi Valli *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, el cual es la fuente principal para la interpretación marechaliana de la mujer simbólica, núcleo polisémico edificado por el poeta italiano y sus amigos: los vasallos de amor.

El primero de los aspectos que confirma el carácter hermético de la mujer es el ocultamiento del nombre secreto para que no sea profanado al pronunciarlo por aquellos que no están iniciados en las cuestiones del amor. En el párrafo II, el poeta italiano afirma que esta gloriosa mujer: "(...) *fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapemo che si chiamari.*" Frase oscura que, según la interpretación de Valli, puede significar:

²⁶⁵ Adán *Buenosayres*. VI, XII, p. 664.

²⁶⁶ Véase II P, A 2.2, p. 83.

Yo la llamé Beatriz, muchos repitieron este nombre y (no siendo iniciados) no sabían verdaderamente qué cosa ellos llamaban cuando llamaban a mi Beatriz por su nombre.²⁶⁷

Este mismo es el caso de Marechal, quien ante la primera aparición de la mujer decide llamarla “Aquella”, denominación que justifica con las siguientes palabras:

(...) su nombre real no será escrito en estas páginas, ya que al nacer, le fue dado por hombres y mujeres que no supieron nombrarla en el amoroso idioma que le convenía.²⁶⁸

Se plantea aquí una cuestión fundamental: la existencia real de la protagonista. ¿Quién fue esta mujer que enamoró primero a Dante, de la cual bebió como de una fuente de enseñanza Leopoldo Marechal? Este problema no fue menor para los críticos, en la historia de la interpretación del poeta florentino. En nuestro caso, acudimos a la respuesta de Valli y a la recepción marechaliana.²⁶⁹

Según las palabras del crítico italiano, Dante había: “(...) *idealizzato, trasformato, angelicato e sublimato la donna reale*.”²⁷⁰ Ahora bien, ¿qué queda de la Beatriz histórica luego de tal transformación? Tal como lo entiende Valli, es necesario disipar el viejo fantasma de Beatrice Portinari, ya que confundirla con una mujer real –

²⁶⁷ VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, VII, 3, p. 329. La traducción es nuestra. Por otra parte, no debemos olvidar que etimológicamente el nombre Beatriz significa: “traedora de salvación”, véase LEONHARD, K. *Dante*. Barcelona, Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 1984. 14, 178.

²⁶⁸ *Adán Buenosayres*. VI, VIII, p. 645.

²⁶⁹ La cuestión de la visión sublimada y esencialista de la mujer se abre en la actualidad a nuevas interpretaciones desde la perspectiva y problemas de género. El estudio de tales teorías excede los límites de la presente investigación. Para profundizar el problema véase el texto de Celia Amorós. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997. La autora realiza un recorrido histórico filosófico de los caminos emancipatorios del feminismo. Allí denuncia los usos y abusos de las abstracciones que llevaron a concebir a la mujer como un símbolo. Se refiere –a manera de breve mención– a la María de los cristianos y a la dama de los trovadores, remitiendo a las investigaciones de Denis De Rougemont. Se detiene particularmente en Soren Kierkegaard quien, según su interpretación, opone a la versión naturalista –en la que se conceptualiza a la mujer como hembra en continuidad con las especies animales–, la idealización de la mujer. La sublimación llevada al carácter de ideal femenino no es otra cosa que la “neutralización” de la mujer. Desde esta perspectiva asegura que la misoginia se vuelve en los románticos gnósticos un expediente soteriológico por excelencia. Cfr. III, pp. 215-236. La autora retoma brevemente la cuestión en *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. I, p. 31. Por su parte, la argentina María Luisa Femenías, también objeta la visión esencialista de la mujer; asume un “esencialismo operacional estratégico” para oponerse a la dominación patriarcal y a toda situación de subalternidad. Si bien no se retrotrae históricamente como Amorós, argumenta que la mujer no constituye una categoría homogénea y, que además ha sido transversalizada y deconstruída. Su opción es sostener una ontología ficcional: se trata a la categoría identitaria “como si” fuera una esencia a fin aportar a la lucha feminista un concepto “fuerte” de mujer, aun corriendo el riesgo de caer en una nueva “totalización identitaria”. Cfr. FEMENÍAS, M.L. *El género del multiculturalismo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007. 2, pp. 112 y ss.

²⁷⁰ VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, I, 7, p. 57.

desconociendo así su dimensión simbólica— nos conduce a la imposibilidad de comprender el verdadero significado de la *Vita Nuova*. Para tales fines, esboza tres argumentos que traemos a consideración debido a su importancia para la recepción marechaliana y a la escasísima difusión de la obra de Valli en Argentina.

Primer argumento: Dante da el carácter de símbolos a los personajes que tienen una realidad histórica, como por ejemplo Virgilio, Catón, Lucía.

Segundo argumento: Bocaccio afirma que la Beatrice de Dante es histórica, que se llamaba Beatrice Portinari y narra particularidades de su encuentro con el poeta. La crítica positiva quiere creer el testimonio de Bocaccio, pero no ha sospechado que existía una secta, los *fedeli d'amore*, y que Bocaccio era uno de los más fieles y profundos conocedores del simbolismo secreto. Todo esto habría ocasionado que relatar a la *gente grossa* que Beatriz era verdaderamente la misma de la *Vita Nuova*. Valli se cuestiona: ¿Por qué Bocaccio debía renunciar a esta magnífica manera de no decir que Beatriz era la *Sapienza Santa* de la secta secreta? Mediante esta burla, hizo entender a la *gente grossa* aquéllo que ellos querían: la seriedad de su testimonio sobre la existencia de una Beatriz histórica, escondiendo así el verdadero significado de la dama.

Tercer argumento: existe un comentario de Pietro di Dante que se refiere a Beatrice Pontinari. Este testimonio vale también, aunque menos que el de Bocaccio; uno es probablemente el simple duplicado del otro. La cuestión sería saber ¿cuál de estos dos comentarios es anterior y cuál posterior? A fin de comprobar con certeza quién copió a quién, ya que ambos constituyen un mismo testimonio.²⁷¹

Lo más interesante fue descubrir en el ejemplar de Valli anotaciones del puño de Marechal que profundizan nuestra comprensión de su interpretación sobre este tema. A propósito de los argumentos esgrimidos por el crítico, nuestro autor escribe al pie de la página 318: “Y aunque hubiera existido: ¿qué?” Y en la página siguiente consigna:

- a) Una Beatriz real pudo existir como “soporte material” del símbolo.
- b) Una Beatriz real disimularía estupendamente la doctrina secreta.
- c) La discusión es ridícula por insignificante.

En “Autobiografía de un novelista” profundiza esta misma idea. Comienza afirmando que al pensar la figura de la mujer siguió a Dante; sobre todo tomó al Dante

²⁷¹ Cfr. *Ibíd.* I, XI, 1, pp. 318-323.

que pertenecía a la secta misteriosa de los *fedeli d'amore*, que integraba junto con Guido Cavalcanti, Guido Guinicelli, Cino Da Pistoia, entre otros. Todo un conjunto de poetas metafísicos que formaban parte de una organización secreta. En este punto se inclina, con un cierto recaudo, por una hipótesis muy discutida:

“Pero según parece, todos ellos pertenecían a la secta heterodoxa de los albigeneses, enemigos de la Iglesia Católica que en su lenguaje secreto califican de *chiesa corrotta*, es decir, la iglesia corrompida.”²⁷²

Marechal conocía algunas de las hipótesis sostenidas por Rossetti²⁷³ y Aroux²⁷⁴; pero el enigma de toda esta temática se le reveló cuando leyó el libro de Valli.²⁷⁵ Según éste, a través de la obra de Aroux se difunden las ideas de Rossetti.²⁷⁶ Ambos perseguían el mismo fin: buscaban revelar la sombra de un Dante herético contra la Iglesia católica, aunque su posición era antagónica: mientras Rossetti combatía a la Iglesia en el campo político, Aroux desde la ortodoxia buscaba defenderla del Dante herético y revolucionario.²⁷⁷ Por su parte Guénon también sostiene que Rossetti y Aroux fueron los primeros en afirmar que se podía hablar de “herejía” en Dante y señalar la existencia de una doctrina esotérica en su obra.²⁷⁸ Rossetti había afirmado que esta idea del amor místico e iniciático, oculta bajo el uso de un lenguaje convencional, había venido de Persia a través de los maniqueos, los cátaros (albigenses) y a través de los templarios, que contribuyeron con su legado a todo este movimiento; y que tal uso pasó a los poetas provenzales, a los sicilianos (Federico II, Jacopo da Lentini), a los bologneses (Guinizelli) y a los toscanos (Calvacanti, Dante, Cino). Éstos consideraban a la Iglesia carnal, custodia de la divina sabiduría, como un vaso indigno y corrompido. Y ellos, que amaban a esta santa y pura verdad mística, debían celebrarla despreciando a la *chiesa corrotta*. Sin embargo, Valli considera

²⁷² MARECHAL, L. “Autobiografía de un novelista” (1969) en revista *Proa*: “Los cien años de Marechal”. Nº 49, Buenos Aires, Septiembre-octubre de 2000. p. 67.

²⁷³ ROSSETTI, G. *Il mistero dell'Amor platonico nel Medioevo* (5 voll.) Londra, Taylor, 1840.

²⁷⁴ AROUX, E. *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélations d'un catholique sur le moyen age*. Paris, Libraires-Éditeurs, 1854. Disponible en [www.books.google.com/books/dante herétique, révolutionnaire et socialiste...](http://www.books.google.com/books/dante+herétique,+révolutionnaire+et+socialiste...)

²⁷⁵ Cfr. ANDRÉS, A. *Palabras con Leopolo Marechal*. p. 35.

²⁷⁶ Valli afirma que Guénon no conoció a Rossetti, ya que en su libro: *L'ésoterisme de Dante*, atribuye todos los descubrimientos de Rossetti a Aroux. Cfr. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, p, 18, nota 4.

²⁷⁷ Cfr. *Ibid.* I P, p, 18.

²⁷⁸ Cfr. GUÉNON, R. *El esoterismo de Dante*. Buenos Aires, Paidós Orientalia, 2006. 1, p. 11. Guénon en otro de sus textos: *Esoterismo cristiano. Dante-El Grial-Los templarios* dedica tres capítulos a criticar negativamente la obra de Valli. Sin embargo, en lo que respecta a nuestro problema, no encontramos mayores diferencias en la posición de ambos estudiosos.

que los *fedeli d'amore* no son un grupo contrario a la esencia de la Iglesia católica sino que por amor a ella, resguardan su verdadera doctrina y odian a la iglesia corrompida. En consecuencia sostiene que al llamar "hereje" a Dante, Rossetti está exagerando su odio contra la Iglesia y Aroux su celo ortodoxo.²⁷⁹ Por su parte Guénon tampoco acuerda con ambos críticos, ya que la cuestión no debe ser planteada como ellos lo hicieron: ¿era Dante católico o albigense? Si bien es indiscutible que Dante perteneció a alguna de esas organizaciones iniciáticas, esta no es razón suficiente para declararlo hereje.²⁸⁰ Y concluye finalmente, que hacer de Dante un precursor del protestantismo y quizás también un revolucionario, simplemente porque fue un adversario del Papado en el terreno político, es desconocer enteramente su pensamiento y no comprender nada del espíritu de su época.²⁸¹

Otro exegeta francés, Denis de Rougemont, quien retomó la tesis de Aroux, da a conocer los puntos de contacto entre la poesía de los trovadores y la religión cátara. Si bien estamos casi convencidos de que Marechal no conoció a este autor, cuyo texto *L'Amour et l'Occident* publicado en 1939 es posterior al de Guénon de 1925 y al de Valli de 1928, consideramos que retomar sus avances puede ayudarnos a comprender mejor la cuestión. De Rougemont se pregunta si el secreto de la poesía de los trovadores no debiera buscarse en la atmósfera religiosa que dominaba todo el siglo XII provenzal, en el que se difundió la vigorosa herejía cátara. Ésta representó un peligro muy grave para la Iglesia, a pesar de la cruzada de los albigenses del siglo XIII.²⁸² Los "puros" o cátaros se asimilaban a las grandes corrientes gnósticas de Oriente y fundaron su propia Iglesia, la Iglesia de Amor, opuesta a la Iglesia de Roma; como el término Amor se opone a Roma, los herejes reprochaban a la Iglesia católica haber invertido el nombre mismo de Dios, que es Amor. Ellos creían en la existencia de dos fuerzas absolutamente heterogéneas: el bien y el mal. Esta postura dualista los llevó a sostener la necesidad de dos creaciones: una divina, en el orden espiritual y otra demoníaca, en el orden material. En efecto, Dios es amor, pero el mundo es malo. Desde esta visión, la mujer es considerada una creación del dia-

²⁷⁹ Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, p, 20-25; XIV, 1, p. 494.

²⁸⁰ Cfr. GUENON, R. *El esoterismo de Dante*. 1, pp. 12-13.

²⁸¹ *Ibid.* 4, pp. 45-46.

²⁸² La cruzada albigense (denominación derivada de Albi, ciudad situada en el suroeste de Francia), también conocida como cruzada cátara o cruzada de los cátaros, tuvo lugar entre los años 1209 y 1244, por iniciativa del papa Inocencio III, con el fin de reducir por la fuerza al catarismo, un movimiento calificado de "herético" por la Iglesia católica y asentado desde el siglo XII en los territorios feudales de Languedoc.

Cfr. DE ROUGEMONT, D. *El Amor y Occidente*. Buenos Aires, Sur, 1959. L. II, 6, p. 77.

blo para seducir a las almas encarnadas. En compensación un principio femenino, anterior a la creación material, desempeña en el catarismo un papel análogo al de la Pistis-Sofía en los gnósticos.²⁸³ A la mujer, instrumento de perdición de las almas, responde María, símbolo de pura Luz salvadora, Madre intacta (inmaterial) de Jesús. Como reacción contra esta creencia, la Iglesia católica amenazada busca sustituir a la “Sabiduría” de los herejes por “Nuestra Señora”. Desde esa época María recibe el título de *Regina Coeli*.²⁸⁴

Aunque de Rougemont no hace totalmente suyas las interpretaciones de Aroux, sostiene que la historia literaria y religiosa ha confirmado posteriormente muchas de ellas. Según éste Dante no solamente habría pertenecido a la orden de los Templarios, sino que también esa orden habría estado ligada a la herejía cátara –a pesar de ciertas apariencias– así como el brazo secular estuvo ligado a la autoridad espiritual. Y finalmente revela que la Dama que los poetas adoraban era sencillamente la Iglesia de Amor de los cátaros.²⁸⁵

En definitiva, la hipótesis de la adhesión de Dante y los *fedeli d'amore* a la herejía albigense está lejos de todo consenso entre los intérpretes. En esta cuestión Marechal no sigue a Valli ni a Guénon, sino que como ya vimos se inclina a sostener –con cierto recaudo– la pertenencia de Dante a los albigenses, optando, al igual que Denis de Rougemont, por una tesis mínima.

También en “Autobiografía de un novelista”, nuestro autor da a conocer que los *fedeli d' amore* se comunicaban entre ellos mediante el uso de un lenguaje simbólico que codificaban en forma de soneto. De modo que si Dante le escribía alguna misiva, por ejemplo, a Guido Cavalcanti, lo hacía en un soneto. Ahora, para saber si Cavalcanti había recibido su comunicación, Cavalcanti tenía que escribirle otro soneto con las mismas rimas. Una especie de clave secreta. En este punto sigue casi literalmente a Valli, quien postula que la poesía de amor ocultaba un carácter informativo y epistolar. A través de ella, los *fedeli d' amore* intercambiaban ideas sobre su fe y su lucha común, el abandono del mundo por un bien moral y religioso y su odio al demonio.²⁸⁶

Marechal también afirma que lo característico de estos poetas era que todos poseían una mujer. Todas mujeres, según su apreciación, de “escasa carnadura” o de

²⁸³ Cfr. *Ibid.* L. II, 6, pp. 73.77-80.

²⁸⁴ Cfr. *Ibid.* L. II, 10, pp. 111-113.

²⁸⁵ Cfr. *Ibid.* 6, p. 340.

²⁸⁶ Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, pp. 20-25; XIV, 1, p. 494.

“escasa minifalda”. Todas ellas eran mujeres abstractas. A pesar de que la crítica histórica de su tiempo las entendió como mujeres que habían existido en la vida real. Al respecto, cita una discusión que tuvo con un profesor de literatura italiana, con quien intercambiaba comentarios en el suplemento de *La Nación*. Nuestro autor sostenía que la Beatrice de Dante no había existido, que era simplemente una mujer simbólica; afirmación con la que el italiano no estaba para nada de acuerdo. Según Marechal –y en esto sigue a Valli– Beatrice como personaje real fue inventada por Boccaccio. Y fue inventada por Boccaccio porque en esa época la Iglesia amenazaba con quemar la *Divina Comedia*, puesto que sospechaba que había en ella una doctrina metafísica oculta y heterodoxa. Entonces y para salvar el poema de su maestro, Boccaccio inventó una Beatrice de carne y hueso: le buscó una casa en Florencia, la casa de los Portinari. En efecto, no era de extrañar que Dante, un joven poeta adolescente, se enamorara de esta niña ideal. Pero según indica nuestro escritor, si se lee la *Vita Nuova* en donde Dante refiere sus amores, se hace manifiesto con claridad meridiana que no tiene nada que ver con el amor humano. Por el contrario, se trata del amor divino encarnado en una mujer a quien Dante llama Beatrice. Esta mujer simbólica no es otra que la amorosa *Madonna Intelligenza*.²⁸⁷

Otro de los aspectos que confirma el carácter hermético de la mujer es su identificación con el número nueve. Este número recorre toda la trama de la *Vita Nuova*. Desde el principio se destaca la edad de Dante en el primer encuentro con Beatriz: el niño tenía nueve años.²⁸⁸ Nueve años más tarde la ve por segunda vez y ella lo saluda a la hora nona de aquel glorioso día. Esa misma noche sueña con ella, resaltando que tal visión se produjo a la primera de las nueve últimas horas de la noche.²⁸⁹ Luego de esto, meditando sobre el nombre de su gentilísima dama, Dante sostiene que entre todos los nombres existentes ninguno de ellos puede representarla mejor que el número nueve.²⁹⁰ Una vez muerta Beatriz, el poeta precisa que, según la usanza de Arabia, ella partió a la primera hora del noveno día del mes; según la de Siria, partió el noveno mes del año y, de acuerdo con la usanza vigente en Italia, lo hizo el año en el que el perfecto número se había cumplido nueve veces en la centena en que ella fue puesta en este mundo (el 8 de junio de 1290).

²⁸⁷ Cfr. MARECHAL, L. “Autobiografía de un novelista” (1969) en revista *Proa*: “Los cien años de Marechal”. N° 49, Buenos Aires, Septiembre-octubre de 2000. pp. 67-68. Retomamos este tema en II P, B 2.1, p. 118.

²⁸⁸ Cfr. *Vita Nuova*. II, 3.

²⁸⁹ Cfr. *Ibid.* III, 5-7.

²⁹⁰ Cfr. *Ibid.* VI, 13.

Veamos ahora por qué este número estaba siempre junto a ella. Una de las razones es que, según Tolomeo y según la verdad cristiana, son nueve los cielos móviles y, tal como lo sostiene la opinión común de los astrólogos, los cielos influyen en la Tierra según su posición conjunta. En efecto, este número fue amigo de ella para dar a entender que los nueve cielos móviles se hallaban concertados.

Otra de las razones, aún más contundente y sutil, es que por similitud ella misma fue el número nueve. Para justificar esto, Dante argumenta que el tres es la raíz del nueve, ya que sin ningún otro número por sí mismo se hace el nueve. Por consiguiente, el factor por sí mismo de los milagros es tres, a saber, Padre, Hijo y Espíritu Santo. Ahora bien, esta dama fue acompañada del número nueve para dar a entender que ella era un nueve, es decir, un milagro cuya raíz es solamente la admirable Trinidad. Sin lugar a dudas, ésta es la razón más sutil y la que más le agrada a Dante.²⁹¹

De acuerdo con la interpretación de Luigi Valli el primer encuentro a los nueve años significa, según la expresión del *gergo iniziatico* utilizado por los fieles de amor, un grado determinado de iniciación en la secta. Este grado implica un proceso de *palingénesis*, es decir, un volver a hacerse niño, una especie de renacimiento, regeneración o de génesis hacia atrás. La visión de la niña y el súbito enamoramiento conllevan a la destrucción de la memoria del hombre viejo. Dicho de otro modo, a un proceso de conversión.²⁹² Además de esto el número nueve era, según una viejísima tradición místico-cabalística, el número de la *Intelligenza o Sapienza*. Así enseñaron que el 1 significaba el cielo, el 2 la tierra, el 3 el hombre, el 4 el padre, el 5 la madre, el 6 el hijo, el 7 el sentido, el 8 el corazón, el 9 la inteligencia y el 10 la adoración de la vida por medio del éxtasis.²⁹³ En conclusión, la tesis formulada por Valli es la siguiente: “Beatriz = 9 = *Intelligenza o Sapienza*”.²⁹⁴ De esta manera, consideramos válido afirmar que el amor de Dante no es un amor terreno elevándose en forma mística sino a la inversa: es un amor místico expresado en imágenes terrenas.²⁹⁵

Por su parte, Marechal representa a Solveig como a un número perfecto, pero no especifica de qué número se trata. Con la primera aparición de la amada, el poeta

²⁹¹ Cfr. *Ibid.* XXIX, 85-87.

²⁹² Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, XI, 2, pp. 331-332.

²⁹³ Cfr. *Ibid.* I P, XI, 5, p. 377.

²⁹⁴ Cfr. *Ibid.* I P, XI, 5, p. 378.

²⁹⁵ Sobre este tema volvemos en IV P, A 2.2, pp. 200 y ss.

Adán afirma que ese es su primer día según los números del amor. Se da, por tanto, un olvido de lo anterior en consonancia con lo acontecido en la *Vita Nuova*. La mujer propicia un nuevo comienzo. El poeta la ve como un “(...) número armonioso o mejor dicho, como un conjunto de números cantores que la formaban de pies a cabeza y que la sostenían sobre la nada por la virtud creadora del número.”²⁹⁶ Este número armonioso no había surgido por sí mismo de la nada, sino que era causado por Otro. He aquí la semejanza con el nueve y su raíz. Marechal se pregunta: “¿cómo pensar en ese número sin pensar, a la vez, en el entendimiento que lo había formado y en la voz que lo había proferido?”²⁹⁷ Acontece, entonces, el retorno a la metafísica, la deducción de la Causa Primera por sus efectos.

Por último, abordamos el tercero de los aspectos que devela el carácter hermético de la mujer: el significado secreto de su muerte. Ya hemos visto en el apartado anterior algunas semejanzas entre la muerte de Solveig y la de Beatriz; pero veamos ahora, más allá de su significado literal, lo que la muerte significa en tanto es considerada un aspecto hermético.

Según Luigi Valli, los *fedeli d'amore* dieron múltiples significados secretos a la muerte de *Madonna*. Ricardo de San Vittore llama a la *morte di Rachele* el acto por el cual la Sabiduría santa llega a trascender la mente del hombre con el “*excessus mentis*” hasta “mirar gloriosamente en el rostro de Dios”. La *morte di Rachele* significa, en este sentido, el perfeccionamiento altísimo de la revelación de la Sabiduría mística y probablemente un estado de éxtasis. En otro de sus significados, los *fedeli d'amore* llamaban “*morte di Madonna*” a la dispersión del grupo sectario a partir de la cual la Sabiduría santa se retiraba o recogía en el cielo, como un modo de preservación, para renacer luego como la única *fénix* que, bajo formas y nombres diversos, volvía a traer al mundo el culto por la Santa verdad. En la *Vita Nuova*, Dante habría jugado con este doble significado.²⁹⁸

La muerte de Beatriz es, por sobre todo, una muerte mística y significa “*excessus mentis*”.²⁹⁹ No se trata solamente de aquel éxtasis de orden superior –que es además la intuición de las cosas divinas– sino de concentrarse en el objeto divino sin renunciar al acto y al uso de los sentidos; es la simple visión intelectual que se da por revelación. A su vez, no podemos dejar de considerar a la “*morte di Madonna*”

²⁹⁶ Adán *Buenosayres*. VI, IX, p. 653.

²⁹⁷ *Ídem*.

²⁹⁸ Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, XI, 4, p. 363.

²⁹⁹ Cfr. *Ibid.* I P, XI, 4, p. 375. Sobre este punto véase II P, B 2.2, p. 123.

como el grado sumo de la jerarquía sectaria de los vasallos de amor.³⁰⁰ En definitiva, la muerte de Beatriz significa un cierto elevarse, un trascender el espíritu en forma estática o casi estática, una forma de verdadero *raptus* en el cual Dante, según el ejemplo de todos los místicos maestros suyos, había coronado su amor por la Sabiduría mística junto a la suprema jerarquía de la secta.

En lo que respecta a “El Cuaderno”, la muerte de Solveig representa una alquimia poética realizada por el alma: la transmutación del amor terrestre en celeste. Esta es la matriz expresiva de toda la creación marechaliana. La mujer simbólica representa una teleología; ella es la *Madonna Intelligenza*, el puente de plata ofrecido al entendimiento humano para alcanzar la visión de la divinidad. Por esto los protagonistas de las tres novelas de Marechal están siempre en búsqueda de dicha mujer. Esta búsqueda se traduce en una especie de metodología del amor. En efecto, el amor enseña y conduce a través de la virtud de su gloriosa Dama.

B. EL CONOCIMIENTO DE LA BELLEZA

1. Recepción de elementos platónicos

Marechal recepta de Platón su concepción antropológica. El hombre está atravesado por la dualidad. Dualidad de cuerpo y alma y dualidad de las funciones específicamente humanas: conocimiento y expresión. El autor asume la antropología platónica en el marco de su visión cristiana.

El hombre es capaz de conocer la belleza. La belleza se le presenta como puerta de acceso al conocimiento del ser, como una vía didáctica y anagógica para la conversión del alma. En ella acontece de manera súbita una intuición superracional que configura el conocimiento de lo bello.

³⁰⁰ Cfr. *Ibíd.* I P, XI, 4, p. 376.

1.1. La dualidad antropológica

El hombre marechaliano es esencialmente un *compositum dual*. Si bien el autor añade a su recepción del platonismo elementos cristianos –sobre todo en su producción reflexiva donde expone sus ideas políticas– en ningún momento se aparta de la concepción dualista del hombre. Según entendemos, Marechal avizoró una suerte de continuidad y ensamblaje no contradictorio entre la visión platónica y la cristiana.

En la constitución del hombre están combinados elementos antagónicos. Los protagonistas de las tres novelas marechalianas caracterizan al ser humano como una dualidad contradictoria, una antítesis cuyos polos no se integran sino que permanecen en tensión hasta el momento de su desvinculación definitiva. Esta esencia dual es el fundamento de la problematicidad del hombre tironeado por dos elementos opuestos: cuerpo y alma. El hombre no es sino un conflicto vivo entre lo eterno y lo contingente, lo sublime y lo ridículo. Esta misma idea la expresa literariamente Marechal cuando Adán Buenosayres, dialogando consigo mismo, se pregunta:

¿Quién era él, esa entidad absurda, ese nebuloso fumador, ese objeto encerrado en un cubo de ladrillos en una casa de la calle Monte Egmont, en la ciudad de Buenos Aires? Desde luego, –se respondió– era el “hombre”, la enigmática bestia razonante, la difícil combinación de un cuerpo mortal y un alma imperecedera, el monstruo dual cuya torpeza de gestos hace llorar a los ángeles y reír a los demonios, la criatura inverosímil de la que se arrepintiera el mismo Creador.³⁰¹

Según el discurrir de Adán, el Creador necesitaba manifestar todas las criaturas posibles en el orden ontológico de sus posibilidades, lo cual le exigía un eslabón entre el ángel y la bestia, y eso era el monstruo humano. Luego el personaje observó su cuerpo y recordó, no sin vanidad, que ocupaba entre los vertebrados la envidiable jerarquía de los mamíferos. Se clasificó entre los mamíferos bimanos y su dignidad zoológica le hizo concebir el más legítimo de los orgullos. Su cuerpo era el antiguo y venerable microcosmos, abreviatura y centro de todo el universo visible, resumen de los tres reinos y poseedor de las tres almas: el alma elementativa de los minerales, el alma vegetativa de las plantas y el alma sensitiva de los brutos. Adán se reconoció por su cuerpo, sujeto a las condiciones limitativas del espacio y del tiempo que lo condenaban al error y a la fatiga del movimiento, al devenir y a la muerte. Al mismo

³⁰¹ *Adán Buenosayres*. I, I, pp. 177-178.

tiempo, reconoció que su alma no era espacial ni temporal; por virtud de ella, Adán podía librar a la rosa del dolor del tiempo y del dolor del espacio, sustrayendo su forma inteligible de su carne sensible.³⁰²

Adán descubre el origen divino de su alma por su tendencia irresistible a la unidad –aunque vivía en el mundo de la multiplicidad–, por su noción de una dicha necesaria y sólo dable en un Otro absoluto, inmóvil, invisible y eterno –aunque vivía ella en lo relativo, lo cambiante y lo mortal–.

Donde se hace más evidente la recepción de Platón es en la evocación del mito del carro (*Fedro* 246 a-247c), el cual aparece en las dos primeras novelas de Marechal. En *Adán Buenosayres* el cronista L.M., con motivo de las cavilaciones adámicas sobre el hombre, expresa:

¿Hizo él algún símil poético de tan molesta dualidad? No lo necesitaba, salió a su encuentro el inimitable Platón. Su alma era semejante a un carro alado del cual tiraban dos potros diferentes: uno color cielo, tiraba siempre hacia lo alto, hacia las praderas celestes que lo vieron nacer; el otro color de tierra, tiraba siempre hacia lo bajo, ansioso de empantanarse hasta la verija. Y Adán ¡pobre carrero! Así entre uno y otro caballo, entre la tierra y el cielo, el alma de Adán subía o se derrumbaba.³⁰³

Por su parte, en *El banquete de Severo Arcángelo* el protagonista Lisandro Farias, reflexionando sobre la naturaleza humana, recrea el mito platónico de la siguiente manera:

Si el carro del alma, según Platón, era tironeado por dos corceles, uno de tierra y otro de cielo, ¿no quedaba una tercera ubicación entre las dos extremas? (...) Sí, quedaba una tercera ubicación, la mía: un vaivén armonioso que iba de lo celeste a lo terrestre: un “movimiento de lanzadera” capaz de tejer lo alto con lo bajo y desarrollar el tapiz de una existencia humana sin contradicciones. (...) El carro de Platón: ¿entienden? No es fácil andar con dos matungos de pelo tan distinto.³⁰⁴

Sin lugar a dudas, Marechal identifica al auriga platónico con Adán, el hombre genérico, tironeado por una dualidad de elementos contradictorios. Esta asimilación del mito del carro propone una transposición entre la situación del alma humana –tal como la describe Platón antes de la encarnación– con la situación del alma en este mundo, ya encarnada en un cuerpo. En este sentido, nuestro autor se vale de la

³⁰² Cfr. *Ibíd.* I, I, p. 178.

³⁰³ *Adán Buenosayres.* I, I, p. 180.

³⁰⁴ *El banquete de Severo Arcángelo* en *Obras Completas* IV. XX, pp. 205-206.

imagen de los dos caballos para representar el conflicto de la existencia humana, conformada por dos elementos en tensión: cuerpo y alma.

Ahora bien, si retomamos estrictamente la cuestión en Platón, esta transposición representa una recreación del mito, ya que el filósofo griego no se refiere exclusivamente a la situación del alma encarnada. La distinción es clara y en cierto sentido infranqueable: los caballos del carro alado son inmortales, mientras que en Marechal el caballo que representa al cuerpo no puede participar de la inmortalidad. Se trataría en última instancia de una analogía indirecta.

En el *Fedro*, tanto las almas divinas como humanas, circulan por la geografía mítica y sólo en un lapso determinado acceden al *hyperouránios tópos*, donde los carros de los dioses avanzan fácilmente, mientras que a los otros les cuesta trabajo. Porque el caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero. Allí se encuentra el alma con su más dura y fatigosa prueba.³⁰⁵

Tanto en Platón como en Marechal, el alma es reconocida como el centro del hombre. De ella irradian todas sus acciones y conductas.³⁰⁶ El alma tiene, al igual que el cuerpo, su propio ritmo y armonía. La tarea de vivir consiste, precisamente, en el cuidado del alma³⁰⁷.

En Platón la realidad, a todo nivel, tiene una estructura bipolar³⁰⁸; es una combinación de dos principios. Los cuerpos sensibles son compuestos particulares e implican un principio material que se deja dominar por otro principio formal. En tanto compuestos, son mutables y están sujetos a descomposición, mientras que las realidades inteligibles que no están compuestas con materia sensible trascienden el devenir y permanecen siempre idénticas a sí mismas. Como bien sabemos, las cosas sujetas al devenir son perceptibles con los sentidos, mientras que las realidades que permanecen siempre idénticas pueden captarse con la inteligencia y son invisibles. El cuerpo está afectado por el devenir; es visible y, por tanto, captable con los sentidos. En cambio, el alma es similar a la realidad inmutable; no resulta ser visible y es captable con la inteligencia. En otro aspecto, el alma es similar a lo divino, justamente porque es capaz de dominar al cuerpo en vez de ser dominada por él.

³⁰⁵ Cfr. *Fedro*. 247 b-c.

³⁰⁶ Cfr. JAEGER, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. LII, II, p. 257.

³⁰⁷ Cfr. *Apología de Sócrates* 30b.

³⁰⁸ Véase la nota 174 de este trabajo

En consecuencia, lo sensible se explica suponiendo la existencia de realidades suprasensibles; las causas empíricas no son verdaderas causas sino concausas, porque las verdaderas causas pertenecen a la dimensión de lo inteligible. En lo que se refiere a Platón, el dualismo adquiere, en algunos pasajes de su obra, una relevancia y un alcance fuerte. Cabe recordar, por ejemplo, que en el *Gorgias* Sócrates evoca la siguiente frase: “(...) nuestro cuerpo (*sôma*) es un sepulcro (*sêma*)”.³⁰⁹ También en el *Cratilo* el personaje sostiene:

En efecto, hay quienes dicen que el cuerpo (*sôma*) es la “tumba” (*sêma*) del alma, como si ésta estuviera enterrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta lo que manifiesta a través de éste, también se la llama justamente “signo” (*sêma*).

Sin embargo, creo que fueron Orfeo y los suyos quienes pusieron este nombre, sobre todo en la idea de que el alma expía las culpas que debe expiar y de que tiene al cuerpo como recinto en el que “resguardarse” (*sôzetai*) bajo la forma de una prisión. Así pues, éste es el *sôma* (prisión) del alma, tal como se le nombra, mientras ésta expía sus culpas; y no hay que cambiar ni una letra.³¹⁰

Por su parte, en el *Fedón* Sócrates recuerda que según se declara en los misterios órficos: “Nosotros los humanos estamos en una especie de prisión (*phourâ*) y que no debe uno liberarse a sí mismo ni escaparse de ésta.”³¹¹ Y en el *Fedro* evoca un relato, según el cual, antes de encarnarse nuestras almas eran simples, felices y estaban en una luz pura: “(...) nosotros no estábamos encerrados en esta tumba (*sêma*) que nos rodea y que llamamos cuerpo (*sôma*), prisioneros en él como una ostra.”³¹² Se trata pues, de una concepción dualista del hombre. El peligro no radica en poseer un cuerpo; la dualidad no constituye por sí misma una amenaza, en la medida que la desigualdad esté sometida al orden. El verdadero peligro consiste en que el auriga no domine a sus caballos. Ahora bien, aquellas almas en las cuales la dualidad ha vencido sobre la unidad son insubordinadas y pierden su propio dominio. Este es el principio del desorden.

La cuestión de la *psykhē* en Platón es, sin dudas, una de las cuestiones hermenéuticamente más complejas. En nuestro caso, adherimos a la hipótesis de Reale: Platón no confió a la palabra escrita todo su pensamiento acerca del alma.³¹³ Una de

³⁰⁹ *Gorgias*. 493a.

³¹⁰ *Cratilo*. 400c.

³¹¹ *Fedón*. 62b.

³¹² *Fedro*. 250c.

³¹³ Un estudio pormenorizado de la cuestión excede los límites de la presente investigación. Para profundizar el problema véase: REALE, G. *Por una nueva interpretación de Platón*. III P, 15, VII, pp. 477-489 y ss. La propuesta del italiano es leer el problema a la luz del nuevo paradigma hermenéutico que

las claves hermenéuticas para profundizar el problema de la *psykhē* en Platón es atender a *Fedro* 246 a. Allí, justamente, antes de introducir la narración del mito del carro se afirma: "(...) Cómo es el alma, requeriría de toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano". Con estas palabras el ateniense parece decirnos que su concepción de *psykhē* nunca llega a ponerse por escrito y que su respuesta a la misma no es unívoca ni definitiva, ya que ésta excede los límites humanos. Por consiguiente, es de suponer que en los *Diálogos* no se encuentre, de una vez para siempre, la respuesta a esta cuestión; es preferible pensar que ella va enriqueciéndose de *Diálogo* en *Diálogo* y según los intereses dominantes en cada caso.

Ahora bien, es posible establecer en Platón una doble dualidad: la de cuerpo y alma y la del alma considerada en sí misma. En relación al primer tipo, el filósofo ateniense la señala fuertemente en *Fedón* 67 a-d. Tal como lo ha notado García Gual, no se nos da en todo el diálogo una definición de lo que se entiende por *psykhē*, un concepto bastante complejo.³¹⁴ Sin embargo, se presenta al alma como lo racional y lo espiritual en el hombre, su auténtico yo, frente al cuerpo, instrumento y receptorio de lo sensible. Pero el alma es también el principio de la vida, una noción que permanece latente o expresa en la discusión. Los apetitos y deseos parecen aquí quedar asignados al cuerpo, dándose por firme la unidad del alma. En relación con el segundo tipo, la dualidad del alma considerada en sí misma, Platón señala la tripartición de las funciones anímicas: racional, irascible y concupiscible en *República* 435a-441d. En esta instancia, las pasiones del cuerpo no son vistas como extrañas al alma, sino como concomitantes al alma misma.³¹⁵ Por su parte, también

la escuela de Tübingen propone. En este sentido se cuestiona si es posible seguir interpretando el auriga y los dos caballos como símbolos de las tres formas del alma, la intelectual, la concupiscible y la irascible, de que habla la *República*, y que se repite en el *Timeo*. Las dificultades que se imponen para sostener esta opinión común son notables. Entre ellas señalamos la que consideramos de mayor valor argumentativo: el alma concupiscible y la irascible se presentan en el *Timeo* como almas mortales vinculadas solamente a la dimensión física del hombre; en cambio, el *Fedro* habla de las almas en la dimensión de lo inmortal y de lo suprasensible. Y esto conduciría lógicamente a poner seriamente en duda, que ambos caballos representen las dos formas de alma concupiscible e irascible. Desde esta perspectiva, el camino que puede llevar a la solución de estas dificultades es interpretar a los dos corceles del *Fedro* como la imagen de lo Diverso y la Necesidad, a veces dominada por la Razón, a veces opuesta a esta. Si bien Reale tiene sus recaudos en interpretar los corceles como una imagen directa de la Díada, no duda en que expresan relaciones que remiten a los Principios.

³¹⁴ Cfr. GARCÍA GUAL, C. (Com.) *Fedón*. Nota 22, p. 40.

³¹⁵ Cfr. DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Revista de Occidente, 1960. VII, p. 198.

en el *Fedro* el alma humana, asemejada a una yunta alada y a su conductor, no es pura sino constituída por una mezcla.³¹⁶

Ahora bien, según ya vimos, Marechal hace explícito el primer tipo de dualidad en sus dos primeras novelas. Y también en *Megafón o la guerra*, donde define al hombre como “oblicuo”: “(...) es aquél que –en tanto poseedor de cuerpo y alma– se halla entre la vertical y la horizontal por no comprometerse ni con la vertical ni con la horizontal. Geométricamente hablando, es un ser inestable”.³¹⁷

En relación con el segundo tipo de dualidad, no hay en Marechal ninguna referencia explícita a una composición tripartita del alma individual. Valga, sin embargo, mencionar –a manera de digresión– que en la “Autopsia de Creso”³¹⁸ el autor proyecta en el nivel histórico y social la misma estructura del alma platónica, matizada con la recepción del mito de los metales, también presente en *República* 415a-416b. Aludimos brevemente a la cuestión. En este ensayo se presentan cuatro tipologías humanas: Tiresias o el sacerdote, Áyax o el soldado, Creso o el Hombrecito Económico y, en el último escalafón, Gutiérrez o el pobre –quien permanece sometido a los caprichos de Creso–. Cada uno de estos personajes representa un tipo de inteligencia, la cual lo convalida para cumplir una determinada función social. Según nuestra interpretación, Marechal realiza una transposición no directa sino indirecta de la estructura del alma platónica. Desde esta perspectiva, Tiresias representa el raciocinio, le corresponde mandar y tener a su cuidado la totalidad del alma.³¹⁹ Y nuestro autor añade un *plus* cristiano: el sacerdote es la “autoridad espiritual”, el pontífice del hombre hacia su destino sobrenatural.³²⁰ Según entendemos, incluso en este aspecto, Marechal no se estaría separando del filósofo ateniense, ya que el presupuesto platónico básico, del que pende todo su proyecto de recuperación de la Ciudad, es la estructura inteligible de la realidad. El bien humano supremo está basado en el Bien en sí, en el Bien como tal, y su realización depende del conocimiento que de ello tenga el gobernante.³²¹ El fundamento de la realidad es, a la vez, el fundamento del edificio político. Por su parte, Áyax representa el alma irascible que

³¹⁶ Cfr. *Fedro* 246 b. En este punto no nos parece lícito realizar una transposición directa de la tripartición propuesta en el mito del carro con la de la *República*, según lo ya expuesto en la nota 313.

³¹⁷ Cfr. *Megafón o la guerra*. VI, p. 529.

³¹⁸ Marechal ya se había referido a Creso, el Hombrecito Económico, en el *Adán Buenosayres*. L VII, cap. XI.

³¹⁹ Cfr. *República* 441d.

³²⁰ Cfr. “Autopsia de Creso” 4, p. 72.

³²¹ Cfr. *República* 506a. Véase también el trabajo de Armando R. Poratti: “Teoría política y práctica política en Platón” disponible en www.galeon.com/filoesp/Akademos/colabora/arp_pol2.htm

asegura la defensa, el orden y la justicia temporales en la organización.³²² Tanto Platón como Marechal, sujetan el irascible al alma racional y sostienen que estas dos tipologías anímicas deben presidir a la apetitiva o concupiscible y velar para que, haciéndose fuerte, no busque dominarlas ni esclavizarlas.³²³ A esta tercera tipología corresponde Creso o el Hombrecito Económico, encargado de producir y distribuir la riqueza material que necesita el organismo social³²⁴. Y Marechal añade una cuarta tipología, lo que a primera vista parecería romper con el esquema tripartito del alma platónica, Gutiérrez, el siervo, ayudante de Creso en sus operaciones económicas. Pero si precisamos la cuestión, el autor aclara que Gutiérrez carece de toda riqueza intelectual, es una imagen de la privación.³²⁵ En este sentido, no participa de la estructura anímica, sino que su función corresponde exclusivamente al dominio del cuerpo. Por otra parte, Marechal coincide con lo desarrollado en *República* 444a-b: los problemas del hombre actual se han originado por la insubordinación de las facultades inferiores de la inteligencia por sobre las superiores, lo que en el nivel del organismo social se traduce como la insubordinación de las cuatro tipologías humanas básicas. Si éstas no permanecen en equilibrio –ejerciendo cada una su función, sin avasallar la de la otra–, generan una asimetría desgraciada para la humanidad, la cual tiene como consecuencia el imperio de lo material en desmedro de lo espiritual.³²⁶

En definitiva, nuestro autor recepta de Platón la dualidad de cuerpo y alma y, también, la estructura tripartita del alma, aunque a ésta no la aplica directamente al alma individual, sino a su idea de organización social.

Ahora bien, cabe preguntarnos en esta instancia si la antropología platónica que termina adoptando Marechal no está enmendada o resignificada por su catolicismo y por su concepción política. Es interesante destacar al respecto dos de sus escritos: el artículo “Proyecciones culturales del momento argentino” de 1947 y el ensayo “Autopsia de Creso” de 1966. En ambos casos, con motivo de la exposición de sus ideas políticas, nuestro autor presenta la misma definición de hombre valiéndose de categorías ajenas al platonismo. El hombre es un *compositum dual*, la concurrencia de un “individuo” y una “persona” entendiendo por “individuo” aquellos aspectos del

³²² Cfr. “Autopsia de Creso” 4, pp. 72-73.

³²³ Cfr. *República* 441a-442a.

³²⁴ Cfr. “Autopsia de Creso” 4, p. 73.

³²⁵ Cfr. *Ibíd.* 47, p. 119.

³²⁶ Cfr. “Autopsia de Creso” 5, pp. 73-74

hombre que se refieren a su corporeidad, y por “persona” los que atañen a su espiritualidad trascendente.³²⁷ En razón de su “politicidad”, el hombre, debe integrarse y realizarse, como “individuo”, en una sociedad física y a las órdenes de un Estado que haga cumplir los fines del bien común a que se debe. Pero, como “persona”, el hombre se debe a otra sociedad no física, sino “metafísica”, ya se trate de una iglesia, una organización filosófica o cualquier otro sistema de asociación humana por el espíritu; en vías de lo cual se le deben al hombre las necesarias “libertades” de conocimiento, elección y expresión.³²⁸

En relación con este último punto, Marechal adjudica a la persona humana una doble función: el conocimiento y la expresión. A partir de estas actividades específicas fundamenta antropológicamente su principal foco de interés: el quehacer poético. En el capítulo “Del poeta, el monstruo y el caos” del *Cuaderno de Navegación* afirma:

El “conocimiento” y la “expresión” constituyen las dos funciones primordiales del ente humano: todos los hombres, en diferentes medidas, nacen con el instrumental físico y metafísico necesario a la práctica de dichas funciones específicamente humanas las cuales no tienen, si se mira bien, otro fin que una “toma de conciencia” del mundo a que fue proyectado el hombre y que determina su “humanidad”. Tal cosa es verdadera en el orden activo del “conocimiento” y en el orden activo de la “expresión”.³²⁹

De este modo, Marechal establece la diferencia entre el común de los hombres y el poeta, un ser eminentemente expresivo que es capaz de conocer y de dar nombre

³²⁷ Cfr. “Autopsia de Crespo” en *Cuaderno de Navegación*. 27, p. 98.

³²⁸ Cfr. *Ibíd.* 49, pp. 121-122. En el artículo “Proyecciones culturales del momento argentino” (1947) Marechal expone los dos caracteres propios que, a su entender, definieron la revolución de 1945. 1º) “Nuestra revolución” –tal como allí la menciona– no se basa en una doctrina de Estado, tendiente a lograr una adecuación del Hombre a los intereses del Estado, sino en una doctrina del Hombre, tendiente a lograr una adecuación del Estado a los intereses del Hombre. 2º) “Nuestra revolución” trabaja sobre un conocimiento integral del hombre, al reconocer en la unidad-hombre un *compositum* de cuerpo y alma, o filosóficamente hablando, la concurrencia de un “individuo” y una “persona”.

Es así como “nuestra revolución”, al perseguir la reivindicación del hombre argentino, quiere abarcar esos dos aspectos de su unidad humana: la obra de justicia social en que “nuestro gobierno” se halla empeñado no sólo tiende a restituirle al hombre la dignidad de su cuerpo, mediante nuevas y generosas condiciones de vida, sino también su decoro de criatura espiritual, mediante la participación del hombre argentino en la cultura y su acceso a las formas intelectuales que le faciliten la comprensión de la Verdad, la Belleza y el Bien. Más aún, con la implantación de la enseñanza religiosa en las escuelas, el nuevo Estado argentino reconoce la naturaleza trascendente del hombre y su destino sobrenatural con lo que totaliza su noción de la unidad humana y propende a su entera realización. Cfr. “Proyecciones culturales del momento argentino” en *Obras Completas V. II*, pp. 132-133.

³²⁹ “Del poeta, el monstruo y el caos” en *Cuaderno de Navegación* pp. 222-223.

a las cosas de una manera particularísima. La expresión poética es una recreación de las cosas, una coronación de su existencia.³³⁰

Desde nuestra perspectiva, la antropología marechaliana representa el esfuerzo por alcanzar una continuidad de pensamiento entre las ideas filosóficas, políticas, estéticas y religiosas del autor. Si bien no desarrolla la cuestión con la precisión filosófica que nosotros deseáramos, queda claro que su propuesta está atravesada por la dualidad. Dualidad que se mantiene incluso en el marco de su visión católica. Y de la que se vale para dar razón, tanto de la condición política del hombre en este mundo, como de su propio quehacer poético. Veamos ahora de qué manera es posible el conocimiento y, más específicamente, el conocimiento que concierne al campo estético: el conocimiento de la belleza.

1.2. La belleza como principio del conocimiento

Marechal sigue a Platón: la belleza se manifiesta como un camino de purificación que va de lo exterior a lo interior. Buscamos dilucidar ahora cuál es la relación entre belleza y conocimiento: ¿existe acaso un modo particular de conocer lo bello? ¿De qué manera la belleza puede conducirnos a un conocimiento más pleno del ser en sí? ¿Es posible acceder por la belleza a otros modos de conocimiento tales como el conocimiento de lo bueno y de lo verdadero? Para tales fines, centramos nuestro análisis en el *Banquete* platónico y en el *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de Marechal.

En ambas obras el alma emprende un viaje ascendente que va desde la belleza exterior a grados cada vez más profundos de interiorización, hasta culminar con la visión de la Belleza en sí. El punto de partida es siempre la multiplicidad de las criaturas terrenales. Según hemos visto, la hermosura de las cosas puede calificarse de relativa, perecedera y creada³³¹; son éstas adjetivaciones que naturalmente asigna el entendimiento al comparar lo bello con la Belleza absoluta, eterna y creadora, cuya noción parecería tener el alma en su intimidad. Ahora bien: ¿por qué es necesario ascender por la belleza de las cosas para acceder al conocimiento y a la comprensión de las mismas? ¿Existe acaso para el hombre otro modo de comprender?

³³⁰ Retomamos este tema en III P, B 1.1, pp. 155 y ss.

³³¹ Véase II P, A 1.1, p. 55.

Aparece nuevamente el problema de los trascendentales, en esta ocasión relacionados con el conocimiento. Podemos preguntarnos: ¿por qué tanto Platón como Marechal, uno griego y otro cristiano, recurren a la belleza como principio que propicia el acceso al conocimiento, acceso que requiere de una conmoción y, por tanto, de una suspensión momentánea del juicio? Conocer no es simplemente una atracción a primera vista. Requiere esfuerzo, vencer las propias resistencias y, a veces, hasta provoca dolor. Transitar por este camino áspero y escarpado es la tarea ineludible del alma, que ansía la visión de lo bello en sí mismo o del Principio que hace todas las cosas bellas. A esta visión súbita que es también visión de lo verdadero la llamamos comprensión exhaustiva; es el fin del viaje que supone procesos previos de interiorización cada vez más profundos.

Hans-Georg Gadamer destaca esta función anagógica de lo bello y la compara con el conocimiento de lo bueno. Desde el punto de vista hermenéutico, en la esencia de lo bello está el que se manifieste. En la búsqueda del bien lo que se muestra es lo bello y ésta es su primera característica para el alma humana. Lo que se muestra atrae hacia sí el deseo amoroso. Lo bello atrae inmediatamente, mientras que las imágenes directrices de la virtud humana sólo se reconocen oscuramente en el medio vidrioso de los fenómenos, porque ellas no poseen luz propia.³³² En este sentido, es válido afirmar que el conocimiento comienza cuando algo nos llama la atención, más precisamente cuando algo bello nos conmueve. En la interpretación gadameriana, el efecto que esto provoca es una suspensión transitoria de juicios. Desde esta perspectiva, el filósofo alemán entiende la célebre teoría según la cual la filosofía empieza con el asombro. Asombrarse consiste, justamente, en el desconcierto, en la incompatibilidad con las expectativas pre-esquemáticas de nuestra orientación en el mundo. Esta conmoción ante lo distinto, o más precisamente, ocasionada por un nuevo modo de ver las cosas, invita a un conocimiento más profundo.³³³

La belleza se distingue del bien y de la sabiduría por su luminosidad. Esta potencia iluminante proporciona al ojo del alma un conocimiento deleitable. Por esta razón hay en la epistemología platónica, y también en la marechaliana, un predominio de lo bello. Lo primero que se nos muestra en la búsqueda del ser y sale a nuestro encuentro es la belleza. Por tanto, la fruición es el principio del conocer. El acceso al camino del conocimiento es posible porque, según hemos dicho anteriormente, la

³³² Cfr. GADAMER, H.G. *Verdad y Método I*. III, 14, pp. 574-575.

³³³ Cfr. GADAMER, H. G. *Verdad y Método II*. III, 14, p. 182.

belleza es la puerta de entrada que se abre para que el alma, conmovida y entusiasmada, pueda emprender el viaje.

Según Marechal, el conocimiento de lo bello es intuitivo, experimental, directo y, por ende, incomunicable. Analicemos, pues, cada uno de estos conceptos. El modo de conocer por la belleza no es el modo racional. La razón conoce lenta y discursivamente, mientras que el conocimiento por la belleza es instantáneo y directo. Según el ejemplo marechaliano, no podríamos comunicar lo que conocemos de la rosa si nunca la hubiésemos contemplado. Es decir, en el conocimiento experimental la hermosura se muestra y no se demuestra. En palabras del autor:

La razón trata de aproximarse a la hermosura: quiere dividirla y analizarla según su técnica natural. Pero la hermosura se le escapa del laboratorio: la razón, que buscaba poseer una "esencia" viva, logra poseer tan sólo un "concepto" helado. Y en tal empresa, la razón nos evoca la imagen de la tortuga corriendo inútilmente detrás de Aquiles (...)

Así procede la razón-tortuga con esas intuiciones del alma que, por ser de suyo incomunicables, escaparían al discernimiento, al diálogo y por ende al idioma de los hombres, si la razón no las recogiese y elaborase con esfuerzo en su caja de resonancia. Verdad es que al tomar y devolver las intuiciones de que te hablo, la razón hace como el espejo, que sólo toma y devuelve una imagen del objeto enfrentado con él, y no el objeto mismo. Por eso decimos que la razón especula (o espejea), y que reflexiona (o refleja).³³⁴

Este modo de conocer se asemeja a lo que entendemos por experiencia filosófica. La vida del filósofo supone un continuo descenso y ascenso; es un camino de comprensión cada vez más profunda. Como enseña Platón, después de una larga convivencia con un problema y después de haber intimado con él, de repente, como la luz que salta de la chispa, surge la verdad en el alma y crece ya espontáneamente.³³⁵ Es destacable este encuentro súbito (*exaíphnēs*) con la verdad. Según el filósofo ateniense, es "(...) sobre la base de un gran esfuerzo o a duras penas como se hace nacer (*en-tíkto*) la ciencia de aquello que es de buena naturaleza en quien tiene una buena naturaleza."³³⁶ El verbo griego "*tíkto*" puede traducirse también como

³³⁴ "Descenso y ascenso del alma por la belleza". III, p. 334.

³³⁵ Cfr. PLATÓN. *Carta VII*. 341c.

³³⁶ En este pasaje (343e) nos apartamos de la traducción de Gredos. Al verbo "*entíkto*" lo traducimos como "hacer nacer en" y no como "crear", ya que no supone un acto de creación en el sentido literal del término.

En *Teeteto* 210 b, también aparece el verbo "*tíkto*", aunque en este caso precedido de la preposición "*ek*" en clara alusión a la mayéutica socrática. El sentido de "*ek-tíkto*" es "sacar de adentro hacia fuera"; Sócrates dice: "Y entonces, en lo que respecta a la ciencia, ¿seguimos aún en cinta y con dolores de parto o hemos parido todo lo de dentro hacia afuera?" Según consideramos en ambos pasajes se

“producir”, “engendrar”, “ser madre o padre” y con la preposición “en” significa “generar en” o “hacer que nazca en”. Por tanto, el conocimiento surge en quien tiene una buena naturaleza. También es válido decir que la ciencia se origina en el alma o en la interioridad de quien está bien dispuesto para dar a luz el saber. Podemos inferir, entonces, que comprender no significa meramente estar frente a un objeto exterior y reconocerlo como tal sino interiorizarlo, esto es, transitarlo dialécticamente y darlo a luz en el alma. En este sentido, Gadamer recurre a Platón para explicar el proceso de comprensión como el diálogo interno del alma consigo misma.³³⁷ El alma despojada de las exterioridades que condicionan el ascenso y hacen más pesado el viaje, es el alma que se reconoce a sí misma y en su propia huella reconoce a la divinidad que le dio forma. Desde aquí se ilumina la inferencia gadameriana: “El último extremo de toda comprensión es un comprenderse.”³³⁸

En este sentido, Marechal sostiene la incomunicabilidad del conocimiento. Para conocer al ser, el alma debe emprender el viaje por sus trascendentales. Pero este viaje es siempre personal y el hecho que otro lo haya realizado previamente no acorta el camino ni ahorra esfuerzos. Cada cual debe ponerse en movimiento. En efecto, comprender no supone una transposición de la sabiduría que se transmite de manera oral o escrita. Comprender implica siempre una experiencia cognoscitiva, un proceso que va de lo más exterior a lo más interior hasta alcanzar, si es posible, la visión de la divinidad.

En este punto, se clarifica la diferencia entre conocer y comprender. Según Pieper, comprender es una forma especial de conocer. Podría decirse que el conocimiento comprensivo es lo mismo que el conocimiento exhaustivo, es decir, un conocer “hasta el fin”.³³⁹ Si analizamos esta afirmación valiéndonos de la imagen del camino, la comprensión exhaustiva se daría sólo al finalizar el viaje. La pregunta que se nos impone es la siguiente: ¿este modo de comprensión es factible en esta vida o sólo adviene después de la muerte?³⁴⁰

da una instancia de generación interna. En el primero, el acento está puesto en hacer que nazca dentro el conocimiento; en el segundo, en sacar lo interior y exteriorizarlo.

³³⁷ Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método II*. III, 14, p. 181.

³³⁸ Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. II, II, 9, p. 326.

³³⁹ Cfr. PIEPER, J. *Defensa de la Filosofía*. Barcelona, Herder, 1989. VII, p. 83.

³⁴⁰ Sobre este punto ofrecemos una aproximación parcial. Según entendemos, en el caso de Marechal la comprensión exhaustiva sólo es factible después de la muerte, motivo por el cual en sus tres novelas el protagonista principal debe morir necesariamente. En el caso de Platón la pregunta es más que problemática, pero pareciera que es posible en esta vida la contemplación de aquello que es siempre del mismo modo y, por tanto, que el itinerario cognoscitivo no es infinito, sino que encuentra un punto de suficiencia incluso antes de la separación cuerpo alma. Un claro ejemplo de esto es el

Hay niveles de comprensión a medida que se avanza en el camino. La verdad, así como la belleza, acontece de pronto en el alma que se esfuerza en contemplarlas. Para Platón el surgimiento repentino de la verdad sucede, tal como ya hemos visto, como fruto del itinerario erótico por lo bello. En el *Banquete* nos dice:

En efecto, quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor, tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión, descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación amorosa, algo maravillosamente bello por naturaleza.³⁴¹

Vale decir, al deleitarme con lo bello conozco algo; doy en algo directamente y no en su imagen o concepto, ya que el alma lo ve, lo aprehende y lo goza en un acto súbito. Podemos pensar entonces que detrás de lo bello conocemos lo verdadero. Nuestro poeta se pregunta y responde: ¿cómo resolver el conflicto entre la verdad y el bien en el acto de aprehender la hermosura? Dando a la inteligencia el esplendor de lo verdadero y a la voluntad el amor de lo bueno. ¿Y cómo relacionar en dicho acto las naturalezas de la verdad y del bien? Podemos admitir que nadie amaría lo bueno si no lo conociera previamente como tal; en consecuencia, es necesario que lo bueno se manifieste antes como verdadero. Y se nos manifiesta en la hermosura. Marechal deduce así que Belleza, Verdad y Bien son tres aspectos diferentes del Ser único. Diferentes no en el Ser mismo, sino en nosotros que lo consideramos. Y que responden a tres momentos distintos en nuestra captación del Ser. Desde luego, esta diferenciación es obra de un análisis que implica tres pasos y, por ende, una sucesión lógica.³⁴² Dicha sucesión supone una gradación y la posibilidad de un ascenso. Para el alma en viaje, lo primero que se le hace manifiesto es lo bello, peldaño que vehiculiza el acceso a la verdad, ya que lo bello no puede ser tal si no está soportado en algo verdadero. Inmediatamente, el alma se abre camino ante la presencia del bien, al que no puede unirse si previamente no lo conoce. Son éstos los tres pasos o peldaños que Marechal nos propone, los cuales se pueden estratificar lógicamente, pero en la experiencia cognoscitiva acontecen de manera repentina. Esto no debe entenderse como un modo de patencia súbita, es decir, como un pro-

personaje Sócrates, quien habiendo contemplado en esta vida la verdad en sí puede conducir a los otros a su encuentro personal con ella atendiendo, por supuesto, a sus condiciones particulares.

³⁴¹ *Banquete*. 210e.

³⁴² Cfr. "Descenso y ascenso del alma por la belleza". III, p. 335.

ceso cognoscitivo inmediato y gratuito, sino que es justamente el fruto de una vida de comprensión y de experiencia en busca del conocimiento.

En definitiva, el conocimiento de la belleza acontece como una intuición, pero no se trata, de ninguna manera, de una intuición irracional, sino por el contrario, Marechal le concede la categoría de superracional. Dicho textualmente: “El conocimiento de la belleza se realiza por una intuición de orden superracional que algunos poseen y otros no.”³⁴³ Entre quienes poseen esta intuición se destaca el poeta, artífice capaz de traducir lo conocido en formas bellas por medio del lenguaje.

En todos estos casos tiene lugar una conversión del alma que va de lo más externo a lo más interno. Para Platón, la filosofía es verdaderamente una forma de conversión. La conversión (*periagōgē*), en sentido originario y localmente simbólico de la palabra, consiste en volver o hacer girar toda el alma hacia la luz de la idea de Bien.³⁴⁴ Para Marechal, estética y erótica son también formas de conversión. Podemos agregar, por tanto, que la conversión supone girar el alma hacia el ser, pero el punto de partida no es el bien sino la belleza. Convertirse no es otra cosa que trocar una vida vertida hacia las bellezas exteriores en una vida vuelta y reconciliada con la propia interioridad.

2. Recepción de elementos dantescos

El intercambio dialógico que Marechal entabla con Dante está inmerso en un proceso dinámico, en un juego de preguntas y respuestas. La pregunta es siempre lo que indica un sentido, el cual está inmerso, a su vez, en otro proceso de comunicación que nuestro autor propicia con Luigi Valli. En este diálogo de ida y vuelta, matizado por nuestras propias preguntas de lector, la mujer se erige como una metáfora que resguarda el secreto del intelecto de Amor, facultad cognoscitiva que posibilita conocer y poseer lo conocido en un solo acto.

³⁴³ MARECHAL, L. “Legalidad e ilegalidad de la crítica en el arte” (1935) en *Obras Completas* V. II, pp. 267-268.

³⁴⁴ Cfr. REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. XIV, 335; *Sabiduría antigua*. Barcelona, Herder, 1996. VI, pp. 241-244.

2.1. La inteligencia activa y su figuración en la mujer amada

La mujer es el eje de la epistemología marechaliana. Esta dama no fue inventada por nuestro autor; ni siquiera por Dante Alighieri. Ella concentra en sí una larga tradición pagana asumida posteriormente por el cristianismo.

Una prueba de su importancia en la obra de Marechal son las vastas ocasiones en las que se detiene a dilucidar su simbolismo: en 1966, en las “Claves de *Adán Buenosayres*”; en 1967, en la entrevista “Distinguir para entender”; en 1969, en la conferencia “Autobiografía de un novelista”; y en el artículo “*Megafón o la guerra* (Síntesis de mi próxima novela)”, publicado en 1973. Si bien estas declaraciones fueron realizadas en los últimos años de su vida, el simbolismo de la mujer comenzó a intrigarle desde su juventud. Según lo refiere en el poema “Niña de encabritado corazón” de 1929, ya había presentido el secreto que ocultaba esta mujer.³⁴⁵

En nuestro caso, le hemos quitado algunos velos a este núcleo polisémico. Por lo menos eso intentamos. Lo que nos resta por desocultar todavía es el carácter intelectual del mismo y su función en la epistemología marechaliana. Para tales fines, buscamos reconstruir el diálogo que nuestro autor entabló con el texto de Luigi Valli *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d' Amore*. En este intercambio dialógico, Marechal subrayó cuidadosamente los pasajes del texto que se referían a la mujer y a su simbolismo intelectual. Sin dudas, en ellos encontró las respuestas a su preguntas de lector.

Para comprender el significado de la mujer hay que partir de la premisa platónica que postula que la idea tiene una realidad separada del objeto y del intelecto. Sobre este supuesto básico se entiende el esfuerzo de Aristóteles y de los peripatéticos, quienes se preguntaron: ¿cómo puede el intelecto alcanzar las ideas, las cuales no son captables por los sentidos? Aristóteles consideró que en el intelecto debía existir un principio que actuase casi como recipiente o espejo de las ideas universales, que tuviese la capacidad de contenerlas y de reflejarlas. La naturaleza de este principio es, justamente, el ser posible. Tal como lo refiere Valli, de este principio deriva, a través de la escuela de Alejandría y Arabia, la designación de intelecto posible, el cual refleja a las ideas universales separadas de cada mixtura particular y concreta. Pero ya Aristóteles había indicado que el intelecto posible refleja las ideas al modo

³⁴⁵ Cfr. “Autobiografía de un novelista” en Revista *Proa* N° 49. p. 69.

como el ojo ve las cosas y así como el espejo refleja las imágenes. Por tanto, debe existir un principio activo que sea al intelecto posible como la luz es al ojo o al espejo; un principio por el cual se dé la simple posibilidad de conocer: el conocimiento en acto. Este principio es la inteligencia activa, la cual es al intelecto posible como la forma a la materia y como la luz al ojo. En efecto, las ideas universales se reflejan en el intelecto pasivo por obra de la inteligencia activa, así como los objetos se reflejan en el ojo por obra de la luz. Dicho de otro modo, ella es la “luz de la mente”.³⁴⁶

Ahora bien, esta inteligencia universal, única, iluminadora de las mentes humanas, separada, extrínseca, inmortal y perpetua, no es otra que la *Madonna Intelligenza* a la que Marechal se refirió cada vez que dio a conocer el significado profundo de su obra. En las “Claves de *Adán Buenosayres*” condensa este simbolismo. Los escritos posteriores en los que vuelve a desentrañarlo son una reproducción del siguiente párrafo:

Me limitaré a decir, en síntesis: a) que los “fieles de amor” celebraron, en lenguaje amoroso, a una Dama enigmática; b) que dicha Señora, pese a los nombres distintos que le dan cada uno de sus amantes (Beatriz, *Giovanna* o *Lauretta*), se resuelve al fin en cierta Mujer única y simbólica; c) que la noción de tal Mujer se aclara en Dino Compagni, cuando ese “fiel de amor” la designa con el nombre de *Madonna Intelligenza*; d) que *Madonna* simboliza el Intelecto trascendente por el cual el hombre se une o puede unirse a Dios, y que lo simboliza en su “perfección pasiva o femenina”; e) que, por tanto, *Madonna* es la Raquel de los hebreos, la *Sophia* de los gnósticos, la *Janua Coeli* (puerta del cielo) y la *Sedes Sapientiae* (asiento de la Sabiduría), que los cristianos entendemos en la Virgen María”.³⁴⁷

Marechal se interesó por la tradición que esta mujer representa y descubrió su origen en las páginas de Valli, que leyó y subrayó detenidamente. Según el crítico italiano, toda esta doctrina se desarrolló en la línea de los aristotélicos árabes. Averroes, comentando a Aristóteles, había dicho que, así como cada ente sensible está constituido por dos elementos –la materia (potencia) y la forma (acto)–, en el ser inteligible hay composición: por un lado el intelecto posible o material, por el otro la inteligencia activa o formal. Esta tendencia natural de la materia a la forma se consideraba metafóricamente como amor. De este modo, el acto de amor representa la unión de la potencia con la inteligencia, de la materia con la forma. Y este acto de amor se consuma cuando la tendencia del intelecto posible a unirse con la inteligen-

³⁴⁶ Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, VI, 1, pp. 95-96.

³⁴⁷ Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 5, pp. 175-176.

cia activa se convierte en la Sabiduría en acto. De manera figurada, la inteligencia activa mueve al intelecto posible como la amada al amante. A juicio del estudioso italiano, esta idea es particularmente preciosa para comprender la poesía de los *fedeli d'amore*.³⁴⁸

Ahora bien, más allá del campo estrictamente filosófico, en el místico-religioso la doctrina de la Inteligencia activa y de la Sabiduría santa tenía un largísimo desarrollo y también se la representaba como a una mujer. Entre los hebreos helenizados era fuerte la influencia de Platón y era naturalmente difundida la idea de una Sabiduría santa legada por Dios al hombre. Ella es “la Raquel de los hebreos” a la que aludió nuestro autor. A través de ella el hombre puede retornar a Dios. En la difusa y multi-forme tradición gnóstica, la mujer aparecía con el nombre de Sofía, también referido por Marechal. El mito de Sofía (la Sabiduría personificada) era un centro cosmogónico, una especie de alma del mundo, mediatrix entre la parte superior e inferior del cosmos. Llegamos así a los *fedeli d'amore*, quienes conocieron estos aportes del gnosticismo, los cuales eran muy difundidos en los ambientes místicos tanto en Oriente como en Occidente.³⁴⁹

Este simbolismo axial no fue ajeno al cristianismo, a tal punto que también en la *Biblia* la sabiduría mística aparece personificada como mujer. De ella tratan los libros de la “Sabiduría” adjudicados a Salomón y el “Cantar de los cantares”, de autor desconocido. Hay en ellos algunos indicios a partir de los cuales Dante describirá a Beatriz en la *Vita Nuova*. Según Luigi Valli, el autor del libro de la “Sabiduría” dice haberla amado cuando era joven y haberla tomado por esposa. La Sabiduría aparece personificada como una mujer histórica que caminaba por la calle, tal como lo hacía Beatriz en Florencia. Por otra parte, la mujer del “Cantar de los cantares” representa a la Iglesia. Ella está iluminada por Dios y es la depositaria de la Revelación; es la mediatrix verdadera entre el Intelecto y Dios. La Revelación consignada a la Iglesia viene a sustituir, ahora, a aquella Inteligencia activa de la filosofía pagana que puede considerarse como una revelación individual de las verdades eternas. Pero no sólo se asimila la función de la Inteligencia sino también su imagen de mujer.³⁵⁰

Así, mientras en Oriente la misteriosa Mujer-Sabiduría se multiplicaba en diversas figuras gnósticas y reaparecía en la misteriosa “Rosa” celebrada por los poetas

³⁴⁸ Cfr. *Ibid.* I P, VI, 1, pp. 96-99.

³⁴⁹ Cfr. *Ibid.* I P, VI, 2, pp.100-102.

³⁵⁰ Cfr. *Ibid.* I P, VI, 2, pp.104-105.

orientales y que se confundía con la mujer simbólica de los Sufí, objeto de la pasión poética de los fieles de amor de Persia, también la Iglesia católica asumía con perfecta lógica las características, la figura y el nombre de Iglesia reveladora.³⁵¹

Dante y los fieles de amor conciliaron estas tradiciones. La fe en la Revelación Católica contrastaba con la certeza de una Iglesia carnal corrompida. Por esta razón no hablaron en nombre de aquella Santa Revelación, de aquella divina Sabiduría, sino que bajo el velo del simbolismo de amor emprendieron su crítica contra la Iglesia corrompida que sólo se interesaba por los bienes mundanos.

En San Agustín reaparece el simbolismo de la mujer. Su interpretación exegética de los libros sagrados era distinta, en tanto no buscaba personificar a la Sabiduría en una mujer abstracta sino en un determinado personaje de la historia sagrada. En su caso, como en el de los hebreos, Raquel es la “Sabiduría que ve a Dios”. San Agustín la define de este modo:

A pesar de que son individuales y múltiples las mentes humanas, son una en tanto la Inteligencia, a la cual, todas aspiran a participar. Ella es como la luz del sol, que permaneciendo en sí, se multiplica en cuantos ojos la miran.³⁵²

Esta Inteligencia o Sabiduría es la imagen o Verbo de Dios, de manera tal que la mente humana no es capaz de participar de ella si previamente no se purga y purifica. Sólo así la mente obtiene su principado en el hombre.

En definitiva, luego de este breve recorrido histórico propuesto por Valli y asumido por Marechal, podemos atisbar el significado secreto de la mujer en tanto personificación de la Sabiduría concedida al hombre. Ella es la Sabiduría santa que fue revelada por Cristo y es comunicada a los fieles de amor y entre ellos, a Dante particularmente. Razón por la cual Beatriz, al igual que Solveig, se identifica con la Inteligencia activa de los aristotélicos y de los escolásticos, en tanto región de la luz divina que posibilita alcanzar la verdad eterna y la beatitud. De tal modo que, por su intercesión, la luz divina desciende al hombre y, si el hombre está purificado, necesariamente se enamora de ella, se hace noble, cortés y puro.

2.2. El intelecto de amor

³⁵¹ Cfr. *Ibid.* I P, VI, 2, p. 106.

³⁵² SAN AGUSTIN. *De Libero Arbitrio*. II, IX, 27.

Leopoldo Marechal identifica a la amorosa *Madonna Intelligenza* con una potencia cognoscitiva intermedia que denomina “intelecto de amor”. Según hemos visto, ella “(...) *gloriosamente mira nella faccia di Dio*”³⁵³, penetra dentro del pensamiento divino y desciende al hombre; es su guía, porque en ella resplandece la voluntad divina. Dicho de otro modo, la mujer amada por los poetas cumple la misma función de la *Intelligenza*, se une a Dios y guía al hombre, quien, por su intercesión, emprende el camino de retorno a la divinidad. Pero no debemos dejar de tener en cuenta que esta inteligencia es una inteligencia amorosa. Si atendemos sólo a su aspecto intelectual, nos quedamos a mitad de camino. Es necesario, por tanto, profundizar también en el amor. Guido Cavalcanti define al amor como “(...) *la unione dell'intelletto possibile con l'Intelligenza attiva*.”³⁵⁴ Definición ésta subrayada por Marechal. El fiel de amor aclara que la inteligencia activa no debe entenderse como un patrimonio individual, tal como lo hicieron los paganos, sino como un don divino que se ofrece al hombre, fruto de su esfuerzo purgativo.

Al respecto, Marechal se pregunta y responde: ¿de qué se trata este intelecto? Como es sabido el hombre, mediante su facultad cognoscitiva, puede conocer gran cantidad de cosas. Sin embargo, el intelecto de amor tiene que ser necesariamente otra clase de intelecto y lo es en efecto. El intelecto, generalmente, conoce por vía indirecta. De este modo se puede conocer, por ejemplo, el teorema de Pitágoras; basta que se haga la demostración correspondiente para llegar a la conclusión de que, en efecto, en todo triángulo rectángulo el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma del cuadrado de los catetos. Pero no se trata de un conocimiento indirecto como éste. El intelecto de amor propicia el conocimiento directo de la cosa. Es decir, participa, a su vez, de las características del intelecto como facultad cognoscente y de la facultad unitiva del amor. Gracias a su intercesión es posible conocer la cosa en sí misma directamente, poseyéndola.³⁵⁵

En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* nuestro autor analiza pormenorizadamente el significado de la “inteligencia amorosa”. Allí revela que el *Intelletto D'Amore* de Dante Alighieri y sus amigos une en sí dos vocablos, “intelecto” y “amor”, los cuales en un primer momento le resultaron contradictorios, ya que el intelecto corresponde a la facultad cognoscitiva, mientras que el amor a la facultad

³⁵³ *Vita Nuova*. XLII, p. 118.

³⁵⁴ Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*. I P, XI, 2, p. 328.

³⁵⁵ Cfr. “Autobiografía de un novelista”. p. 68.

apetitiva y posesiva de la voluntad. En este sentido, el intelecto de amor se le presentó como un híbrido entre las dos potencias del alma. Razón por la cual buscó una forma del conocimiento que participase, a la vez, de la inteligencia y de la voluntad; es decir, que al conocer el objeto lo poseyera simultáneamente; o mejor aún, una forma de conocer por la cual el conocimiento y la posesión del ser mismo (y no de su imagen conceptual) se den en un acto único. Esta forma de conocimiento debía pertenecer, justamente, a la intelección por la belleza.³⁵⁶

Una vez descubierta esta especie de conocimiento, Marechal distingue que la razón se dirige a la verdad reduciendo sus contradicciones por el absurdo (lógica), en tanto la intelección amorosa busca la verdad eliminando sus contradicciones por el desengaño (desproporción entre el bien que ofrecen las criaturas y el bien que ansía el alma). En palabras del autor:

El Intelecto de Amor conoce, por ser un intelecto, y posee lo conocido, tal como lo exige la naturaleza del amor. Es un saber que implica recibir el sabor de la cosa en la lengua del alma, pues el vocablo "saber" tiene aquí su antigua y verdadera significación de "saborear": y poseer el sabor de la cosa es poseer la cosa misma, y no su fantasma conceptual. Así es, ya lo sabes, el conocimiento por la hermosura. Es experimental, directo, sabroso y deleitable: conocer, amar y poseer lo conocido se resuelven en un solo acto. Y tal vía de amor es la de nuestro héroe: no en vano le doy este título, ya que la palabra "héroe" se deriva de Eros, nombre antiguo del amor.³⁵⁷

Ahora bien, el intelecto de amor es en el hombre la imagen y semejanza del Principio inteligente y amante que lo ha creado. Y esa imagen y semejanza es lo que Marechal denomina la "forma del Creador" impresa en el hombre. Es decir, si el hombre se aparta de dicha forma pierde el sello de su nobleza original, su camino de retorno al Bien absoluto y, por tanto, la sola garantía de su bienaventuranza. De suerte que: "(...) por amar la belleza de la criatura, se distrae (o aparta o aleja) el hombre de la forma del Creador."³⁵⁸ Nuestro autor se pregunta y responde: ¿qué debemos entender por tal alejamiento? Si su forma es la imagen y semejanza del

³⁵⁶ Cfr. "Descenso y ascenso del alma por la belleza". V, pp. 341-142.

³⁵⁷ *Ibíd.* IX, p. 355. Consideramos posible que Marechal haya tomado esta etimología del *Cratilo* de Platón 398d-e. En este pasaje Sócrates vincula el nombre "héroe" al de Eros. Según esta acepción, "héroe" significa la "génesis del amor". Si bien el término "héroe" está muy desviado del término "amor" del que ellos nacieron, éste es justamente el que mejor los caracteriza. Según la presentación socrática, los héroes debían ser sabios y hábiles oradores y dialécticos capaces de preguntar; incluso agrega que *eírein* es sinónimo de *légein* (hablar). Así, los que aparecen como héroes resultan ser hábiles oradores e interrogadores. En tal sentido, se comprende que el héroe marechaliano sea un poeta.

³⁵⁸ *Ibíd.* V, p. 342.

Creador, al apartarse de su forma el hombre se aparta no sólo del Creador (que es el original) sino también de sí mismo (que es la imagen). Y al apartarse de sí mismo, el hombre se convierte en algo que no es él mismo.³⁵⁹

Según nuestro autor, el camino de retorno se emprende en virtud del desengaño. El hombre vuelto a sí mismo es premiado con la visión de la Sabiduría santa, es decir, con la contemplación intelectual que adviene fuera de los instrumentos materiales de la visión. En este sentido, cuando Dante le dice a su amigo “(...) *io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare.*”,³⁶⁰ lo que en realidad está sugiriendo es: “He llegado a la conmoción que produce en mí la visión de la Sabiduría santa, casi al *excessus mentis.*”³⁶¹ En efecto, la mujer representa en esta vida el pasaje del alma que va de la esperanza de la contemplación a la contemplación perfecta en el cielo.

³⁵⁹ *Ídem.*

³⁶⁰ *Vita Nuova*. XIV, p. 34.

³⁶¹ Cfr. VALLI, L. I P, XI, 2, pp. 346-347. Estamos en este punto en los umbrales de la mística a la que dedicamos la cuarta parte de nuestro trabajo.

TERCERA PARTE

LA POÉTICA MARECHALIANA

A. EL POETA

1. Recepción de elementos platónicos

El filósofo ateniense, a pesar de su supuesto rechazo a los poetas, es quien ofrece a Leopoldo Marechal algunos centros temáticos que le permiten edificar su teoría poética. En este sentido, el argentino asume y recrea los siguientes problemas platónicos que son claves de lectura para comprender el oficio del poeta: el demiurgo, el pontífice o *metaxý* y el artífice musical, contemplador de los sonidos del cosmos.

1.1. El poeta como Demiurgo

Una de las problemáticas que Marechal asume de Platón es, sin dudas, su concepción de Demiurgo. Se vale de ella comparándola con la función del poeta. De manera que, a partir de la relación necesaria entre el orden cosmogónico y el poético, el autor cimienta su estética en una dimensión de tenor ontológico. Advertimos que este proceder es recurrente, ya que frecuentemente se remite hasta el estrato divino para fundamentar la tarea poética. Tal recurso de asimilación nunca es puro; los vestigios helenos reconocibles en Marechal se hallan generalmente matizados con aportes provenientes del cristianismo.

Las evocaciones al Demiurgo aparecen dispersas en la obra del autor: en sus novelas *Adán Buenosayres* y en *Megafón o la guerra*, en el ensayo “Del poeta, el monstruo y el caos”, y también en los artículos “El panjuego de Xul Solar, un acto de amor” y “Teoría del arte y del artista”. En todos ellos, Marechal vincula al Demiurgo divino con el artífice humano. Las criaturas producidas por el arte adquieren categoría ontológica; dicho de otro modo, la poética marechaliana se configura como una poética cosmogónica.

En *Adán Buenosayres*, el término Demiurgo³⁶² aparece mencionado en tres ocasiones. La primera, a propósito de la descripción del personaje Samuel Tesler en el

³⁶² Junto a esta imagen de poeta-demiurgo aparecen las de arquitecto y alfarero, ligadas a la noción de proporción, y abren una perspectiva geométrica de toda creación. Cfr. *El banquete de Severo Arcángelo* en *Obras Completas* IV. XXX, p. 291; “La poética” del “Heptamerón” en *Obras Completas* I.

Libro primero; la segunda, en la tertulia de los Amundsen (Libro segundo) –el término es pronunciado por el astrólogo Shultze–; la tercera y última vez aparece en el Libro séptimo, nuevamente en alusión al astrólogo, aunque en este caso no es pronunciado por él sino que directamente se lo utiliza para definir al personaje.

La primera mención aparece inscrita en el pizarrón-agenda de la habitación de Samuel Tesler, filósofo:

A las 15:30: ¿el Demiurgo de Platón es un pobre albañil italiano, o es una hipóstasis de la divinidad que se manifiesta como causa eficiente de la Creación?³⁶³

Marechal retoma el problema de la interpretación del Demiurgo platónico; se cuestiona y no responde.³⁶⁴ Según nuestra propuesta de lectura dialogada, acudimos a Platón a los fines de rescatar algunos elementos que permitan iluminar la relación entre el artífice platónico y el poeta marechaliano. Si nos detenemos en el *Timeo*, descubrimos puntos de contacto entre ambos artífices. En primer lugar operan análogamente, vale decir, conocen las formas verdaderas y las plasman en una materia; de esta relación entre materia y forma surge una nueva esencia o representación de lo real, conforme a la idea de la mente del artista.³⁶⁵

En segundo lugar, Marechal y Platón conciben al poeta, ya sea humano o divino, como causa inteligente generadora de un cosmos que antes de su intervención no gozaba de existencia. Para el filósofo ateniense el cosmos físico se encuentra en constante devenir y, como todas las realidades que devienen, debe ser generado por alguna causa. Dicho textualmente:

La generación de este cosmos se ha producido como mezcla constituida por una combinación de necesidad y de inteligencia.³⁶⁶

II, 8, p. 365. Sobre este punto, Barcia destaca el carácter espacial de la obra marechaliana, el trazado de una organización arquitectónica que sostiene toda la producción del poeta. Cfr. Barcia “Introducción biográfica y crítica” del *Adán Buenosayres*. pp. 23 y ss.; “Estudio preliminar” *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939) p. 23. Por otra parte, afirmamos con Guénon que existe una relación de simetría entre el Gran Arquitecto y su obra. Para ampliar este tema remítase a GUÉNON, R. *La Gran tríada*. p. 85.

³⁶³ *Adán Buenosayres*. L I, II, p. 192.

³⁶⁴ Este recurso nos permite hablar de una obra en diálogo consigo misma.

³⁶⁵ Cfr. MENÉNDEZ y PELAYO. *Historia de las ideas estéticas*. T. I. Introducción, II. p. 54. El autor vierte estos conceptos, en ocasión de reconocer el origen platónico de la estética aristotélica.

³⁶⁶ *Timeo*. 48a.

Todas las cosas se encontraban sin razón y sin medida. (...) Y Dios comenzó a ordenar el universo (...), él modeló las cosas.³⁶⁷

A partir de estas afirmaciones, destacamos tres elementos aportados por Platón en vistas a la construcción de la poética marechaliana: “generación”, “necesidad” e “inteligencia”. El primero de ellos es equivalente a la noción de *poíēsis* que más adelante desarrollamos y que se liga directamente con la etimología de *poietēs*.³⁶⁸ En segundo lugar aparece el problema de la necesidad, ya que tanto el Demiurgo platónico como el poeta marechaliano realizan su obra respondiendo a un llamado interno que los compele necesariamente a la creación.³⁶⁹ El último de los elementos es la inteligencia, puesto que en ambos casos no es posible pensar una causa generadora que no sea inteligente. El cosmos platónico es justamente un cosmos porque fue ordenado y modelado por una inteligencia, la cual plasmó una forma en el caos de la materia primigenia. Para Marechal, la inteligencia funciona a la manera de un laboratorio que relaciona y libra a las formas de la limitación en la que viven y les restituye una sombra de la unidad de la que gozaban en el Intelecto divino.³⁷⁰ En definitiva, la inteligencia demiúrgica, mirando las formas verdaderas, saca al caos de su indeterminación, vale decir, lo transforma en cosmos.

Aparece entonces la cuestión de la visión, no de orden físico sino intelectual, ligada al proceso de la generación. En Platón el Demiurgo divino produce mirando, o sea, contemplando un modelo. Esta visión preliminar del Demiurgo resulta ser una condición determinante. De la contemplación de lo que es siempre del mismo modo deriva la capacidad de llevar al acto la idea o potencia de ese modelo, de manera que la obra producida resulte bella. La visión del modelo y la consecuente potencia generativa que tal visión produce son los ejes de sustentación de la creación de las cosas.³⁷¹

Según hemos visto, el conocimiento es anterior a la expresión. De manera análoga, en Platón la visión es anterior a la generación de las cosas. En ambos

³⁶⁷ *Ibíd.* 53a-b.

³⁶⁸ Remítase a III P, B 1.2, pp. 161 y ss.

³⁶⁹ Retomamos este tema en III P, A 2.2, pp. 153 y ss.

³⁷⁰ Cfr. *Adán Buenosayres*. L IV, I, pp. 485- 486; “Sobre autorretratos” (1970) en *Obras Completas V*. II, p. 388.

³⁷¹ Cfr. *Timeo*. 28c-29b. Para un comentario interesante sobre este texto véase REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. XI, pp. 269-270.

pensadores se destacan dos momentos bien diferenciados a la hora de explicar el proceso de generación.³⁷²

La segunda aparición del término Demiurgo es puesta en boca del astrólogo Shultze en la tertulia de los Amundsen. El personaje, acusado de querer innovarlo todo, se justifica con las siguientes palabras: “El Gran Demiurgo nos da el ejemplo de modificar incesantemente su obra.”³⁷³ Afirmación que se liga de manera directa con la tercera y última aparición del término. En esta ocasión, Shultze es el artífice del infierno que Adán debe recorrer. Rescatamos el pasaje:

(Shultze) –Yo soy el Demiurgo de este infierno, y dice la *Sabiduría*: “No adorarás la obra de tus manos” (...). Bien sabe usted que con estos pulgares (la) modelé”.

(Mujer que personifica a la Gula) –“¡Agárreme a este Demiurgo y échelo afuera!”

La indignación por el agravio que acababan de inferirle sus propias criaturas se traducían en palabrotas que ciertamente no quedaban muy bien en los labios de un Demiurgo (...)

(Adán Buenosayres) –Amigo Shultze –le dije–, ¿cómo es posible que sus mismas criaturas no hayan reconocido en usted al creador?

(Shultze) –Eso es posible y hasta corriente. Y si no que lo digan los dioses inmortales. (...) Dos manos utiliza el Demiurgo, una de lana que es la de la Misericordia; y otra de hierro, la del rigor (...) El Demiurgo necesita restablecer el equilibrio roto por su criatura.³⁷⁴

El término demiurgo adjudicado a Shultze demuestra la potencialidad generativa del artífice. Destacamos ahora el carácter plástico de la obra demiúrgica, que también nos remite a la génesis platónica. Tanto Shultze, personaje que representa claramente al artista plástico Xul Solar³⁷⁵, como el Demiurgo platónico, modelan al mundo con sus manos, abasteciéndose de materiales nobles e imprimiéndoles una forma que existe de manera previa en su mente. Las criaturas producidas por ambos demiurgos gozan de una existencia independiente de su artífice. Esta independencia de la criatura con respecto al creador es tal que la propia obra puede rebelarse contra el Demiurgo. Hay aquí una connotación más cristiana que griega. Marechal deja entrever el problema del pecado: la criatura se insubordina contra el Creador y, por tanto, se rompe el equilibrio impreso en la creación y éste debe renovarse constantemente.

³⁷² Retomamos este tema en III P, B 1.3, pp. 164 y ss.

³⁷³ *Adán Buenosayres*. L II, II, p. 296.

³⁷⁴ *Ibíd.* L VII, VIII, pp. 751-752.

³⁷⁵ Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 13, pp.184-186.

En el *Introito* de su tercera novela, *Megafón o la guerra*, el autor revela las claves de lectura. Entonces vuelve a aparecer una derivación del término que venimos analizando. A propósito de explicitar su oficio de escritor, Marechal afirma:

Vuelvo a sentir esa furia del verbo que me asaltó en algunas fronteras de mi alma laborante y que se traduce en algo así como una bronca demiúrgica.³⁷⁶

En esta parte, el autor explica el oficio de poeta valiéndose de lo sensible. Desde esta perspectiva, el demiurgo se parece más al albañil italiano que a una hipóstasis de la divinidad. En realidad Marechal está hablando veladamente de los efectos de la inspiración poética –tema que más adelante desarrollamos– que se traducen en el artífice en lo que el autor denomina la “furia del verbo”. En este sentido, el trabajo del poeta acontece producto de una necesidad, como un mandato al que no puede dejar de responder para alcanzar el reposo.

En el ensayo “Del poeta, el monstruo y el caos”, también aparece el término demiurgo. Marechal afirma:

Toda exteriorización ontológica (desde la que suscita el Demiurgo Divino hasta la que promueve un artífice) arranca necesariamente de cierta “interioridad”.³⁷⁷

En este pasaje, la producción poética en general se entiende como una exteriorización de algo que previamente se encontraba en el interior del artífice. Marechal supone una jerarquía demiúrgica, una gradualidad descendente que va desde el Demiurgo divino hasta el artífice humano. En todos ellos el quehacer poético acontece en la interioridad y, desde allí, se exterioriza en una materia que, en el caso del poeta, es el lenguaje.³⁷⁸

En “El panjuego de Xul Solar, un acto de amor”, de 1967, Marechal vuelve a relacionar al pintor que dio vida a su personaje Shultze con el Demiurgo. El autor expresa:

El signo de Xul fue el de una demiurgia constante o el de un “fuego creador” que lo encendía sin tregua (...) Lanzar al mundo criaturas nuevas era un acto

³⁷⁶ “Introito” en *Megafón o la guerra* en *Obras Completas* IV. p. 335.

³⁷⁷ “Del poeta, el monstruo y el caos” en *Cuaderno de Navegación*. X, p. 222.

³⁷⁸ Cfr. “Arte poética” del poemario “Heptamerón” en *Obras Completas* I. 6 p. 364. Para el tema de la interioridad y su filiación helénica véase Carlos Disandro, *Tránsito del mythos al logos*. I, 2, pp. 16 y ss.

de amor. Xul al crear un mundo, habría imitado al artífice divino, como buen demiurgo que fue.³⁷⁹

El término “demiurgia” es sinónimo de “fuego creador”. Encenderlo todo es dar vida, dar existencia a criaturas que antes no eran. El mundo producido es causado por un acto de amor. El amor representa un plus con respecto a la génesis platónica. A este plus nuestro autor lo receipta del cristianismo. El amor, puesto como base de toda creación, es una constante en la poética marechaliana.

Ahora bien, tanto la obra del Demiurgo como la del poeta no deben ser entendidas como creación en sentido estricto. Marechal en este punto sigue a Platón, ya que ambos artífices trabajan con una materia preexistente a la que deben imprimir una nueva forma. El motivo de esta producción de criaturas espirituales radica en una ley cósmica de carácter necesario: manifestar todos los posibles musicales es la misión del poeta. En este punto el argentino sigue siendo platónico: el artífice trabaja por una necesidad interior. Sin embargo, se aparta de Platón al fundamentar su proceder artístico en un acto de amor. Aparece aquí la impronta de la gratuidad cristiana como motor del hacer poético.³⁸⁰

Otra de las referencias a la vocación demiúrgica del poeta la encontramos en “Teoría del arte y del artista”, donde Marechal explica el *modus operandi* del artífice que da origen y nacimiento a una serie de criaturas nuevas. Cada uno de los cantos del poeta es llamado a ser y a existir, gracias a su intervención, con la misma realidad y con el mismo fuero que las demás criaturas. El poeta tiene por misión añadir a la creación divina sus propias creaciones, a fin de ofrecer a los hombres que no gozan del don del canto, un trampolín inteligible que les sirva para emprender el ascenso por la belleza.³⁸¹

En resumen, Marechal retoma la temática del Demiurgo platónico en vistas a la construcción de su propio universo poético. En este sentido: establece una analogía entre el orden cosmogónico y el orden estético; asigna categoría ontológica a las criaturas producidas por el artífice humano; elabora una metodología poética; confiere un carácter plástico al proceder demiúrgico; privilegia la visión intelectual como momento previo de toda creación; concibe al poeta como causa inteligente genera-

³⁷⁹ “El panjuego de Xul Solar un acto de amor” (1967) en *Obras Completas V.* p. 328.

³⁸⁰ Sobre este tema véase III P, A 1.3, pp. 142-143; III P, A 2.1, p. 152; III P, B 1.2, p. 163; IV, B 1.1, p. 212.

³⁸¹ “Teoría del arte y del artista” (1998) en *Obras Completas V.* 10, p. 395.

dora de un cosmos cuyas criaturas gozan de independencia una vez que son exteriorizadas por su hacedor.

1.2. El poeta como hacedor musical

Todo poeta es hacedor de un cosmos armónico y musical. Y todo cosmos armónico supone una causa generadora inteligente. Podríamos preguntarnos: ¿de dónde surgen las criaturas que conforman el universo poético? La primera respuesta que se impone es: de la mente del poeta. Por tanto, podríamos definir al poeta como un inventor de criaturas espirituales. Pero ¿qué es lo que determina que se den a luz determinadas criaturas y no otras y que dichas criaturas alcancen el rango de criaturas poéticas?

Para dar respuesta a estas preguntas, debemos tener en cuenta que toda poética es también una cosmogonía y, más todavía, que quien descubre las leyes que rigen el hacer poético descubre simultáneamente las leyes que rigen el cosmos. En palabras de Marechal:

(...)
si yo descubriera
mi *modus operandi* en el cantar,
descubriría, por analogía,
el modo de operar del Divino Arquitecto,
con la cual yo daría no sólo en la Poética,
sino en la más exacta de las cosmogonías.³⁸²

Una de las constantes de la poética marechaliana es la analogía entre el poeta y la divinidad. Nuestro autor teoriza sobre su proceder, destacando las similitudes con el proceder divino en orden a la creación del mundo. En este sentido, el poeta no es un artífice aislado sino un contemplador de la armonía cósmica que tiene su oído puesto en la música de las esferas. Para Marechal, lo artístico no está escindido de lo cosmológico. El mundo es el gran poema escrito o pronunciado por el Divino Arquitecto y el poeta humano es el microcosmos en el cual acontecen las mismas leyes que en el macrocosmos, es quien tiene la tarea de ritmar su alma conforme al ritmo que gobierna el movimiento universal.

³⁸² “La poética” en “Heptamerón”. II, 8, p. 365.

En esta parte se dejan entrever algunos elementos provenientes del pitagorismo y reelaborados en el *Timeo* platónico.³⁸³ Retomamos del intercambio entre Marechal y los autores antiguos,³⁸⁴ los siguientes núcleos semánticos: el cosmos musical, la armonía y el alma ritmada.

La cosmología de los pitagóricos incluye su extraordinaria teoría de la “armonía de las esferas”, en orden a explicar que el *kósmos* está regido por leyes matemáticas y musicales. Platón se mostró de acuerdo con esta explicación, al respecto sostuvo:

Del mismo modo que nuestros ojos están hechos para la astronomía, así también nuestros oídos lo están para el movimiento armónico, y estas dos ciencias son hermanas, como dicen los pitagóricos y nosotros estamos de acuerdo.³⁸⁵

El acuerdo de Platón continuó hasta la incorporación de la melodía de las estrellas a su propio mito, al final de la *República*, lo que –según Guthrie–, constituye la

³⁸³ El pitagorismo y la figura de Pitágoras, en particular, es quizá el tema de mayor controversia en toda la filosofía griega. Cfr. GUTRIE, W.K.C. *Historia de la filosofía griega I*. Madrid, Gredos, 1999. IV, p. 147. Por su parte, Kirk-Raven-Schofield sostienen que es imposible una precisión cronológica respecto de la biografía de Pitágoras (nacido alrededor del 580 y muerto entre los años 497-6); según Guthrie fue contemporáneo de Anaxímenes, pero su escuela continuó existiendo, y sus doctrinas se desarrollaron y divergieron durante los dos siglos siguientes. Muy poco puede atribuirse, con seguridad, al fundador mismo, y la mayor parte de la doctrina pitagórica se asocia a los nombres de filósofos de finales del siglo V o principios del IV. Lamentablemente no se dispone de los datos certeros para una reconstrucción histórica de las fases del pitagorismo.

Con relación a la asimilación de elementos pitagóricos en el *Timeo* platónico, Kirk-Raven-Schofield sostienen que Platón colorea nuestra interpretación de Pitágoras, de tal modo que ha afectado y contagiado una gran parte de lo que se ha pensado y escrito sobre Pitágoras en la antigüedad. Una particular influencia tuvo el apoyo de Platón a las ideas numerológicas en el *Timeo*. Estas ideas instalaron la moda de un estilo pitagórico para la metafísica dentro de la Academia. Sus discípulos la cultivaron más que el propio Platón. No tuvieron interés en distinguir sus propios desarrollos platonizantes de los principios pitagóricos de la doctrina de Pitágoras mismo. Su característico sello de platonismo no careció nunca de simpatizantes y lo renovaron, desde el siglo I a. C. en adelante, autores “neopitagóricos”. Esto es lo que la mayor parte de los autores de la era cristiana ofrecen como enseñanza auténticamente metafísica de los pitagóricos e incluso del mismo Pitágoras. Cfr. KIRK-RAVEN-SCHOFIELD. *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 2003. VII, pp. 314-315.

³⁸⁴ Marechal alude en tres pasajes del *Adán Buenosayres* a Pitágoras. Dos de ellos se refieren al célebre teorema. La primera aparece en el prostíbulo de doña Venus y es una mera referencia sin contexto: “–A ver muchachos –rió–. ¡Peste, como diría el otro! Esto es un *lenocinium* abstracto. En comparación con esto el teorema de Pitágoras es una bacanal”. LIV, II, p. 518. La otra se da durante la narración de la experiencia de Adán como maestro de escuela, y tiene un correlato humorístico, ya que uno de los alumnos confunde a Pitágoras con Arquímedes: –responde Adán– Vamos a ver, ¿quién era Pitágoras? –Señor –contesta Dauthier–, un filósofo y matemático griego. El orador Fratino deja oír su voz melodiosa: –Cuéntase que Pitágoras descubrió su teorema en el baño, y que salió a la calle, desnudo como estaba, gritando: “¡Eureka!””. L V, II, p. 593. La última alusión aparece en la biografía de Tesler trazada al final del libro I: “Igualmente apócrifa es la leyenda que lo hace morir en un campo de habas, a la manera pitagórica (...)” L. I, II, p. 222.

³⁸⁵ PLATON. *República* 530d.

primera exposición de ello en la literatura griega conservada.³⁸⁶ Puesto que él no podía tocar un tema como éste sin adornarlo, añade que los sonidos no se originan por el movimiento mismo de las estrellas, sino por la voz de una sirena situada encima de cada uno de los círculos. Por su parte, Aristóteles nos ofrece una crítica en *De caelo* 290b 12 y ss. En este punto no afirma explícitamente que la teoría es pitagórica, sino sólo después cuando ha pasado a criticarla en 291a 8. Sintetizamos el pasaje, según la teoría de los pitagóricos, la música se produce por los movimientos de los planetas y del cielo exterior, porque los sonidos que originan son armoniosos. Los cuerpos celestes engendran excelentes voces, correspondientes la una a la otra y en concordancia *harmoníaca*. Para refutar la dificultad de que ninguno de nosotros percibe este sonido, los pitagóricos recurren a la explicación de que el sonido nos es congénito desde el nacimiento; al punto que llegamos a ser indiferentes a él por la costumbre de escuchar siempre la misma melodía.³⁸⁷

Exponemos a continuación algunos pasajes en los que Marechal deja asomar esta temática. En *Adán Buenosayres*, con motivo de la descripción de la ciudad y de sus hombres, aparece una breve alusión al cosmos musical:

(...) verás un pueblo cacareante que picotea día y noche sin acordarse de la triste *Psiquis*, sin escuchar la música de las esferas.³⁸⁸

En este pasaje el autor, acordando con los pitagóricos, pone en evidencia la incapacidad auditiva del alma de los hombres para descubrir la melodía que los astros producen al rotar. También atribuye al protagonista los calificativos de “viajero cósmico” y “danzarín estelar”.³⁸⁹ Adán se reconoce una parte del microcosmos sometida al movimiento incesante que resulta del triple movimiento de la Tierra: el de rotación, el de traslación y el de fuga.³⁹⁰ El viaje emprendido por el poeta es, también, una danza. La danza es la armonía del movimiento corporal. Este movimiento, generalmente, responde a un ritmo musical. Por tanto, el danzarín estelar marechaliano baila al ritmo de la música que los astros producen al girar.

³⁸⁶ Cfr. GUTHRIE, W. *Historia de la filosofía griega I*. IV, p. 281.

³⁸⁷ Cfr. *Ibíd.* p. 282.

³⁸⁸ *Adán Buenosayres*. L I, II, p. 200.

³⁸⁹ *Ibíd.* L I, I, p. 182.

³⁹⁰ Estos movimientos son retomados por Marechal para explicar el ascenso del alma por la belleza; véase IV P, B 1.1, pp. 207 y ss.

Una vez analizados los núcleos semánticos “cosmos” y “armonía musical”, podemos avizorar el tercero: “el alma ritmada”. Las leyes que gobiernan el universo se repiten tanto en lo macrocósmico como en lo microcósmico. El movimiento que describen las órbitas de los cuerpos celestes es circular. Todo el cosmos se encuentra girando sobre sí. Por tanto, la inteligencia humana también debe moverse de este modo. En *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*, Marechal nos dice:

Quando el alma de nuestro héroe gira sobre su vocación amorosa, es decir en torno de su anhelo por el Bien absoluto, podrías decir que sigue un movimiento circular: consciente o no de su vocación tremenda, el alma no deja nunca de cumplir ese movimiento, ansiosa de circunscribir en sí misma esa noción de la Unidad que, sépalo ella o no, es el Principio y el Fin de su viaje.³⁹¹

Aparece aquí el problema de la vocación humana³⁹², el cual se resuelve en la búsqueda de la Unidad. El viajero cósmico debe sintonizar su alma con el ritmo impreso en la creación y, de este modo, orientar todos sus movimientos terrestres hacia la divinidad que sostiene la unidad en la diversidad.

Marechal retoma la relación entre poética y cosmogonía en el Séptimo día del *Heptamerón*; en el “Tedéum de poeta” afirma:

Pero, si me lanzabas al oficio del canto,
yo debería ser un instrumento
(caja, bordón o tubo) de la música.
(...)
Y torciste las fibras de mi cuerpo y mi alma,
de modo tal que fuesen cuerdas
bajo la púa de Tus dedos.
(...)
De modo tal que no quedó en mi ser
ni un hueso ni un tendón que no diera sonido.³⁹³

El oficio poético es un mandato divino. Hay aquí una noción de naturaleza humana dotada de capacidades innatas. El poeta es también instrumento de la divinidad³⁹⁴; en él resuenan los sonidos del cosmos. A continuación leemos en el “Tedéum de poeta”:

³⁹¹ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. XI, p. 361.

³⁹² Nuestro autor explicita la etimología del término “vocación” en “Fundación espiritual de Buenos Aires” (1936) en *Obras Completas V*; allí afirma: “Etimológicamente la palabra ‘vocación’ significa ‘llamado’. Ahora bien, un llamado supone tres cosas: alguien que llama, alguien a quien se llama y algo para que se llama”. II, p. 106.

³⁹³ “Tedéum de poeta” en “Heptamerón” (1966) 4, p. 399.

³⁹⁴ Retomamos este problema en III, B 1.3 pp. 164 y ss.

(...)
Mas el oído interno de mi alma
pudo ajustarse a tal afinación,
que advertí en el tumulto de las voces
y en su diversidad un tenor unitivo,
como si todas fuesen las articulaciones
de un solo y mismo canto.
La unidad en la multiplicidad.

(...)
Y en un exceso de mi afinación,
oí de pronto que Tus criaturas
(desde la piedra al ángel) no cantaban por sí,
ya que se me ofrecían de repente
cual otras tantas voces de un Parlante invisible,
o como sonos diferentes
de un mismo y solo Tañedor.³⁹⁵

El cosmos marechaliano es un cosmos musical. El oído del alma debe afinarse para escuchar el sonido celestial. La armonía es la resultante del canto que la multiplicidad de criaturas interpreta al unísono. La divinidad es la causa de dicha armonía. El poeta es quien debe poner en palabras la música celestial. Para ello debe restaurar en su alma la armonía interior o, dicho de otro modo, debe tener ritmada el alma para acceder al conocimiento de la verdad que, según su vocación, transmite a los hombres.

En el interior del poeta hay ritmos que son anteriores a la palabra misma. Por lo tanto, el verso no es una sofisticación buscada sino una consecuencia del canto interior que lo promueve.³⁹⁶ Hay una íntima relación entre “ritmo”, “orden” y “medida”. En el contexto marechaliano, el término “cosmos” puede ser interpretado como producción del orden a partir del caos. En “Arte poética” leemos:

Estoy ya frente al caos
de todas mis canciones proferibles:
en su oscura potencia y en su no distinción,
quieren pasar al acto de la música.³⁹⁷

El poeta tiene la tarea de dar forma a un mundo musical, el cual se sostiene en proporciones armónicas. Según explica Guthrie, la palabra *kósmos* significa, fundamentalmente, “orden”, aunque, desde muy pronto, se le unió el significado de “adorno”. (El orden era, después de todo, a los ojos de los griegos, una cosa bella)

³⁹⁵ “Tedéum de poeta” en “Heptamerón”. 5, p. 400.

³⁹⁶ Cfr. MATURO, G. “Una estética de la gracia” en *Actas de jornadas marechalianas*. Centro de Investigaciones de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. UCA, 1995. p. 18.

³⁹⁷ “Arte Poética” en “Heptamerón” (1966). II, 12, p. 367.

Dado que, para un pensador griego, la cosa más notable que atañía al universo era el orden (sobre todo en acontecimientos a escala cósmica) y que éste era lo que contrastaba de modo más radical con el caos que se supuso lo había precedido.³⁹⁸ Para Marechal, también “cosmos” significa “orden bello”, originado a partir del caos interior del poeta. El cosmos musical tiene su propia ley armónica o ritmo que gobierna todo acontecer. El autor afirma:

En todo caso busca la “proporción vital”
que armoniza el espíritu y la letra.
El ritmo es la armoniosa “pulsación”
(la muy viviente, la vivificante)
que gobierna, en el orden, el fluir necesario
de todo acontecer.
En el principio, el Verbo medita lo posible:
luego lo manifiesta con la voz ya ritmada
(...)
Un suceder poético es el canto,
y fluye normalmente con su ritmo vital.³⁹⁹

Destacamos a continuación algunos elementos que Marechal receipta del *Timeo* platónico. En primer lugar, Platón concibe al cosmos como una totalidad perfecta constituida de todos los componentes. La figura geométrica apropiada para representar esta totalidad es la esfera, por ser la única capaz de incluir a todas las figuras (33b-c). En segundo lugar, el hacedor le otorgó el movimiento más cercano a la inteligencia: el movimiento giratorio circular (34a). En tercer lugar, el cosmos nació como producto del arte (33d). En cuarto lugar, el hacedor pensó que, si era independiente, sería mejor que si necesitaba de otro (33d). En efecto, el cosmos platónico es la imagen móvil de la eternidad (37d).

La misión del artífice humano es elevar la mirada al cosmos y descubrir las leyes de su movimiento circular a fin de plasmar luego, cual Demiurgo divino, esa armonía en una materia sensible.

En resumen Marechal, en su configuración del poeta, recurre al cosmos armónico y musical de los pitagóricos. Núcleo semántico que también es elaborado por Platón en el *Timeo*. De esta obra receipta la noción cosmogónica de Demiurgo. En torno a ella aparecen otras nociones: la armonía musical del cosmos, la interioridad, la visión preliminar o contemplación de lo verdadero que imprime su imagen o ritmo inte-

³⁹⁸ Cfr. GUTHRIE, W. *Historia de la filosofía griega I*. III, p. 113. El autor da esta explicación en el contexto de una nota adicional titulada: “Los mundos innumerables en Anaximandro”.

³⁹⁹ “Arte Poética” en “Heptamerón” II, 31, p. 377.

rior en el alma, la potencia generativa fruto de esta visión y la posterior plasmación de la forma inteligible en una materia.

Todo esto nos permite dar respuesta a nuestras dos preguntas iniciales: ¿de dónde surgen las criaturas que conforman el universo poético? y ¿qué es lo que determina que se den a luz determinadas criaturas y no otras y, además, que dichas criaturas alcancen el rango de criaturas poéticas? Las criaturas producidas por el arte surgen como fruto de la sintonía entre la inteligencia del poeta y el orden impreso en el cosmos por la divinidad. Ambas criaturas, las del artífice humano y las del Artífice divino, son criaturas musicales. Por tanto, la mente del poeta no da a luz nuevas criaturas de manera solitaria, sino que con su oído atento escucha e imita la obra de la divinidad. De este modo, la obra humana alcanza el rango de obra poética.

1.3. El poeta como pontífice o monstruo dual

Marechal adjudica al poeta la categoría de “pontífice” o “monstruo dual”, reelaborando la noción de intermediación.⁴⁰⁰ Según nuestra interpretación, la misma aparece de manera germinal en el primer verso de la *Ilíada* de Homero y florece en el *Banquete* de Platón. Consideramos pues, que los tres autores se valieron de ella, atribuyéndosela al poeta o al filósofo, según cuál haya sido su propia actividad.

Para Marechal el poeta tiene la función de servir de vínculo comunicacional entre dos estados de la realidad que por su diferencia de naturaleza se hallan separados. En este sentido, Pedro Luis Barcia afirma que toda la obra marechaliana se encuentra atravesada por dos planos de significación: el terrestre y el celeste; uno inmediato y el otro metafísico. Según entiende el comentarista, para un lector de Platón como era Marechal, la imagen que se le impuso inicialmente fue la de los dos caballos del *Fedro*.⁴⁰¹ La dificultad del alma para mantener en equilibrio las dos fuerzas antagónicas denota el debate agónico del auriga espiritual-hombre-poeta.⁴⁰²

La referencia a los caballos y al arte de su conducción no es gratuita en la obra de Marechal. En el poema “A un domador de caballos” (1937), el autor presenta al

⁴⁰⁰ Véase II P, A 1.1, p. 61; II P, A 1.3, p. 66.

⁴⁰¹ Véase II P, B 1.1 pp. 104 y ss.

⁴⁰² Cfr. BARCIA, Pedro. “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. p. 18-19; “Prólogo” de las *Obras Completas V*. p. 10.

domador Celedonio Barral⁴⁰³ –en cuyo nombre están contenidos el par de opuestos cielo y tierra– y vincula su condición con la del poeta, quien tiene la tarea de poner freno a la palabra; es un hombre que establece el orden en el mundo, se asocia a la armonía y propende a la unidad en cuanto equilibra las fuerzas en tensión. El trabajo del creador es someter a los objetos a un ritmo, dándoles armonía de concierto. Marechal adjudica al domador y al poeta el gesto de domeñar lo indómito, de someter las fuerzas en tensión a una ley divina.

Además de la imagen platónica de los caballos, nuestro autor se vale de otras imágenes zoológicas⁴⁰⁴ para denotar la presencia de dos planos de significación: el búho y la gallina; el águila y el caballo; la hormiga y la cigarra y la víbora de las dos peladuras. En el primer caso, el búho es el ave de los filósofos, un ave nocturna por excelencia capaz de mirar en la oscuridad donde el resto no puede ver. Y la gallina es un ave diurna que picotea durante todo el día sin apartar la mirada de la tierra.⁴⁰⁵ Marechal asocia el segundo par de opuestos, águila y caballo, para dar vida al *hipogrifo*, una bestia mitad águila, según el vuelo celeste, y mitad caballo, según las fugas terrestres. Se vale de este animal fantástico para explicar la naturaleza de los movimientos humanos que acontecen siempre entre dos polos. En palabras del autor: “Una vertical aquilina y una horizontal de caballo: si eres hombre tal es la síntesis de tu movimiento.”⁴⁰⁶ En tercer lugar se encuentra la hormiga y la cigarra, par de opuestos que recrea la antigua fábula. La primera simboliza el trabajo esforzado y constante; la segunda el ocio y la vida dedicada al canto. Nuestro autor adjudica al poeta el modo de vida de la cigarra: “Los poetas viven del canto, y se olvidan hasta del mundo que los rodea.”⁴⁰⁷ Podemos destacar también las múltiples referencias al buey⁴⁰⁸, el cual representa el tiempo que el hombre dedica a ganarse el pan con el sudor de la frente. En este caso, Marechal no forma el par de opuestos con otro animal sino con el ángel. En la “Autopsia de Crespo” afirma que existen dos tiempos propios del hombre: el tiempo del buey y el tiempo del ángel. Y denuncia que lo que

⁴⁰³ Este personaje que reaparece en *El banquete de Severo Arcángelo*. II, p. 31 y ss.

⁴⁰⁴ Sobre el tema de la zoología marechaliana y su función alegórica véase el capítulo de Dinko Cvitanovic: “Marechal: Zoología fantástica y humanidad gozosa” en *De Berceo a Borges: La alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1995.

⁴⁰⁵ Cfr. *Adán Buenosayres*. L I, II, pp. 199-208.

⁴⁰⁶ “El Hipogrifo” (1968) en *Obras Completas* V. I, p. 55.

⁴⁰⁷ *Adán Buenosayres*. L II, I, p. 250.

⁴⁰⁸ Cfr. “Autopsia de Crespo” en *Cuaderno de Navegación* 24, p. 94; “El buey” en el poemario “Poemas australes” (1937) en *Obras Completas* I. pp. 183 y ss.

el sistema actual le ha robado al hombre es justamente ese tiempo de ángel.⁴⁰⁹ Por último, en *Megafón o la guerra* nos encontramos con la alegoría de la Víbora de las dos peladuras. La peladura externa es el cascarón fósil, la exterioridad visible del país, los gobernantes del momento, o, dicho sintéticamente, la actualidad. Pero la víbora tiene debajo de esta peladura otra piel. Es necesario, por tanto, que cambie de peladura para su regeneración. El contraste de las dos peladuras conduce al protagonista a proyectar dos batallas: una terrestre y otra celeste. El concepto de vida como guerra es la clave en esta novela. Hay dos guerras, una externa y otra interna. Para Marechal, la batalla más importante es la que se libra en el alma.

En definitiva, el argentino procede por oposición valiéndose de símiles zoológicos que, de manera análoga a los caballos platónicos, simbolizan dos dimensiones en tensión: cielo y tierra; acción y contemplación; interioridad y exterioridad.

A estos dos planos coexistentes en toda la realidad alude nuestro autor en varios pasajes de su obra; de manera particular en *Adán Buenosayres*, en la aventura del Bajo Saavedra. Recuerda que los expedicionarios de la pandilla de amigos se dividen en dos. En el primer grupo se sitúan los que tienen orejas para percibir la batalla celeste: Adán “el poeta” Samuel Tesler “teólogo y filósofo” y el astrólogo Shultze. En el segundo grupo están los que sólo tienen oídos para los trajines terrestres: Franky, Luis Pereda y el petizo Bernini.⁴¹⁰

Por su parte, en *El banquete de Severo Arcángelo* hay, pues, desde el comienzo mismo del relato, una atmósfera de misterio que rodea al banquete y, particularmente, a la estación final de los iniciados: la enigmática Cuesta del Agua. El escritor argentino plantea así la distinción de un aspecto exterior o exotérico y de un aspecto interior o esotérico que no se revela, del cual se dan sólo algunos indicios que el lector ha de recoger e interpretar para aproximarse a ese núcleo significativo no revelado.⁴¹¹

En su última novela, *Megafón o la guerra*, Marechal llama al protagonista “el Orfeo de las dos batallas”, en clara alusión al debate agónico que el hombre debe librar en un doble plano. En esta obra, la batalla celeste tiene como objetivo la búsqueda

⁴⁰⁹ Cfr. “Autopsia de Crespo” en *Cuaderno de Navegación*. 24, p. 93.

⁴¹⁰ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. III, I, pp. 354 y ss.

⁴¹¹ Sobre este punto y su vinculación con la hermenéutica véase I P, II, pp. 47 y ss.; y el artículo de Ramón Cornavaca: “El Simposio platónico en las tres novelas de Marechal” en *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. p. 10.

de Lucía Febrero, la Venus Celeste, cuyo primer diseño ya había sido sugerido en el *Adán Buenosayres* en la figura de Solveig Amundsen.

Ahora bien, a partir de nuestra propia recepción dialógica, sostenemos que la categoría de intermediación ya está presente en las primeras palabras del Proemio de la *Ilíada*. Según Fränkel con Homero aparece, por primera vez, una forma de pensamiento que acabó imponiéndose en la época griega arcaica: el pensamiento polarizado. Sólo puede concebirse una cualidad si se hace conjuntamente con su opuesto.⁴¹² Y, según añadimos nosotros, la polaridad trae implícita la necesidad de un nexo de comunicación. Desde esta perspectiva, seguimos la traducción de Carlos Disandro del primer verso homérico: “Cólera canta, diosa, del hijo de Peleo, Aquiles destructora.” El punto de partida, la cólera (*mênin*), nos ubica en una dimensión horizontal, pero en seguida se rompe ese límite con dos planos sucesivos y diferentes que pertenecen a la *anábasis*: el canto (*áeide*) y la deidad (*theá*) para retornar al primer ritmo histórico (el nombre del héroe) y bajar en la *katábasis* del ritmo al signo destructora (*ouloménein*) que abre y anticipa otro campo diferente, de otras resonancias. En este ritmo de ascenso y descenso, el canto poético es el vínculo entre dos realidades: la cólera humana y la diosa.⁴¹³

Consideramos también, que Platón recepta esta estructura bipolar⁴¹⁴ del mundo y la desarrolla, según hemos visto, en el *Banquete*, valiéndose del mito del nacimiento de Eros, hijo de Poros (el Recurso) y Penia (la Pobreza).⁴¹⁵ Aunque en este caso la tarea de intermediación está vinculada al quehacer filosófico y no al poético. De acuerdo con la revelación de Diotima –que Sócrates reproduce llegado su turno de elogiar al dios–. Eros no es ni bello ni feo, ni bueno ni malo, sino algo intermedio (*metaxý*) entre todo esto. Su tarea consiste en la intermediación y el poder de interpretar y transmitir a los dioses las cosas humanas y a los hombres las divinas. Es el mensajero, quien rellena el espacio vacío entre lo mortal y lo inmortal. Eros actúa como vínculo que mantiene unido todo el universo.⁴¹⁶ La divinidad no se pone en contacto con el hombre sino es a través de este género de seres por quienes tiene lugar todo comercio (*homilía*) y todo diálogo durante la vigilia y durante el sueño. Sin

⁴¹² Cfr. FRÄNKEL, Hermann. *Poesía y filosofía de la grecia arcaica*. Madrid, La balsa de la medusa. Visor, 1993. II, 4, p. 65.

⁴¹³ DISANDRO, C. *La poesía física de Homero*. La Plata, Ediciones Hostería Volante, 1982, p. 28.

⁴¹⁴ Véase la nota 174 de este trabajo

⁴¹⁵ Véase II P, A 1.3, p. 68.

⁴¹⁶ De manera análoga en el *Gorgias* platónico (508a) la amistad (*philía*) mantiene en cohesión el universo; sobre este tema véase *Timeo*, 31d.

ellos el cielo y la tierra estarían separados, porque no existe una relación directa entre los hombres y la divinidad.⁴¹⁷ Eros es, sobre todo, un filósofo, un amante de la sabiduría, en posición intermedia entre el sabio y el ignorante.⁴¹⁸ Pero Platón da todavía un paso más, una vez llegado el simposio a su punto cumbre –*anábasis*–, hace aparecer a Alcibíades, balanceándose borracho y dando gritos en el pórtico, con lo cual provoca un descenso a la tierra –*katábasis*–. El personaje es invitado a quedarse, pero su forma de cumplir con la norma establecida entre los participantes es ofrecer un discurso a Sócrates y no a Eros.⁴¹⁹ El significado de esta decisión es evidente: él no está transgrediendo la norma, porque Eros se hace visible en la figura demoníaca de Sócrates.⁴²⁰ Desde esta perspectiva, entendemos con Jaeger que todo el discurso de Diotima es un análisis continuo de la naturaleza de Sócrates.⁴²¹ La consecuencia es obvia, el filósofo es la verdadera encarnación del Eros, el intermediario o *metaxý* por excelencia.

Por su parte, Marechal le adjudica esta misma función al poeta, a quien califica de “pontífice” y “monstruo”. En *Descenso y ascenso del alma por la belleza* afirma:

(...) el hombre es (o debe ser) el pontífice de las criaturas terrenas, vale decir el que les hace un puente hacia la Unidad. (...) El que las refiere a la Unidad y las reintegra, en cierto modo, a su Principio creador.⁴²²

En esta aseveración está latente la noción de un universo jerárquico en permanente comunicación, donde cada uno de los seres debe o debería dar y recibir. Aquel que posee alguna perfección debe comunicarla a quien no la ha recibido. Por lo tanto, el hombre es pontífice de las criaturas, las cuales logran su plenitud al existir en una inteligencia humana que las refiere a su Principio creador. Por su parte, el poeta es el mediador entre la divinidad que le ha conferido el don del canto y los otros hombres que no lo poseen.

Otra alusión al pontífice, en este caso referida específicamente al poeta, aparece en la recensión “Miguel Ángel Bustos. *Visión de los hijos del mal*”, de 1967. El autor expresa: “(...) el artífice si lo es de verdad, se convierte en un ‘pontífice’ o en un

⁴¹⁷ Cfr. *Banquete*. 201d-203a.

⁴¹⁸ Cfr. *Ibíd.* 204b.

⁴¹⁹ Cfr. *Ibíd.* 214.

⁴²⁰ Cfr. GUTHRIE, W. *Historia de la filosofía griega*. IV, 2, p. 381.

⁴²¹ Cfr. JAEGER, W. *Paideia*. L. III, VIII, p. 587.

⁴²² “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. VII, p. 345.

constructor de puentes metafísicos.”⁴²³ La noción de puente puede haber sido profundizada por Marechal a través de las frecuentes lecturas de René Guénon⁴²⁴, quien se ha detenido en el estudio de este simbolismo. En sánscrito, el término puente deriva de la misma raíz que ligar y significa propiamente vínculo. Todo puente se tiende siempre en medio de dos orillas y, en el simbolismo, estas orillas representan dos estados diferentes del ser: el Cielo y la Tierra. Mitológicamente, al principio estaban unidos y fueron separados por el hecho mismo de la manifestación cuyo dominio íntegro se asimila, entonces, a un río o mar que se abre entre ellos. El puente es, en definitiva, lo que une y lo que separa las dos orillas. En este sentido es vertical y, por tanto, para atravesarlo supone un movimiento de ascenso. La orilla de partida es este mundo, el estado actual en el que se encuentra el hombre, y la orilla de llegada es el Cielo, a la que accede conducido por algún intermediario después de haber atravesado los demás estados de manifestación. Frecuentemente, los puentes son estrechos y tal estrechez impide que el común de los hombres los transite. Hay ciertos peligros de un extremo al otro. Aquel viajero que se apegue a la vía o puente por la vía misma, confundiendo el medio con el fin, no podrá jamás alcanzar la verdadera meta. Esa vía terminará convirtiéndose en un obstáculo en lugar de conducir a la liberación.⁴²⁵

Marechal también atribuye al poeta la categoría de monstruo. El poeta es un "(...) monstruo indefinible de trabajosa ubicación en este mundo (que lo diga Platón, si miento)"⁴²⁶ que, por compartir aspectos de lo divino y mantener una directa relación con ese estrato de la existencia, queda sindicado en una categoría diferente a la de los demás hombres. En palabras del autor:

La complejión monstruosa del poeta
se afirma en el contraste de su doble mirada:
con el ojo derecho mira en horizontal,

(...)

⁴²³ Marechal, L. "Miguel Ángel Bustos. *Visión de los hijos del mal*" en *Obras Completas* V. II, p. 205.

⁴²⁴ Marechal se refiere a sus lecturas de Guénon en *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 35. Por su parte, Graciela Maturo destaca el profundo interés de Marechal por este autor, quien le aportó un importante bagaje sobre el saber simbólico. Véase *Marechal, el camino de la belleza*. VIII, p. 237.

⁴²⁵ Cfr. GUENON, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. LXIII, p. 283.

⁴²⁶ MARECHAL, L "Teoría del arte y del artífice" en *Obras Completas* V. II, p. 390. La alusión a Platón puede entenderse desde la lectura del Libro X de la *República*. El filósofo acaba desterrando a los poetas de la ciudad. No interpretemos esta resolución platónica como un rechazo radical a los poetas, sino como el primer paso en vista a la construcción de una nueva concepción: la de la poesía filosófica. Véase I P, III, pp. 53 y ss.; y también nuestro capítulo "La poética platónica. (Poesía filosófica, divina y cosmogónica)" en *Estudios platónicos I*. Ed. Ramón Cornavaca. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004. VI, pp.133-152.

con el izquierdo mira en vertical.
(...)⁴²⁷

A partir de estos dos ejes cruzados, el poeta diseña una visión del cosmos que le permite asumir una perspectiva “oblicua”. Marechal así lo expresa en su poema “Biografía de poeta”:

Desde que me vestí con la forma del hombre,
yo me incliné, a los otros en oblicua de amor:
yo fui el Otro, según la caridad.
(...)⁴²⁸

El autor asume, simultáneamente, elementos del mundo griego y cristiano. Por una parte, el carácter oblicuo del hombre que lo constituye en pontífice de las criaturas o monstruo de difícil ubicación en este mundo, desplazándose siempre entre el cielo y la tierra. Por otra parte, la referencia a la caridad nos introduce plenamente en el universo cristiano. Podríamos pensar que a Marechal no le fue difícil armonizar estas dos concepciones; como poeta que fue tenía la libertad de recrear elementos tradicionales sin necesidad de ajustarse a la exposición filosófica de alguna doctrina determinada.

2. Recepción de elementos cristianos

La noción de poeta marechaliano asume elementos que son completamente extraños al mundo griego. Nuestro autor recurre a la concepción cristiana de Verbo creador y especula sobre dos de sus acciones distintivas: la proferición y la autoinmolación. Ambas acciones se orientan hacia una misma finalidad: la transfiguración de lo creado.

Marechal, se define como un lector y un relector de las Sagradas Escrituras,⁴²⁹ Graciela Maturo destaca entre los textos bíblicos más frecuentados por nuestro poeta, el “Génesis” y los Evangelios, particularmente el “Prólogo de Juan”.⁴³⁰ Si bien, el

⁴²⁷ MARECHAL, L. “La poética” en “Heptamerón”. II, 2, pp. 361-362.

⁴²⁸ *Ibid.* I, 3, p. 350.

⁴²⁹ Cfr. “Los puntos fundamentales de mi vida” en *Obras Completas* V. II, p. 403.

⁴³⁰ Cfr. MATURO, G. *Marechal, el camino de la belleza*. VII, 2, p. 218.

“Génesis” es un libro de origen hebreo,⁴³¹ posteriormente, fue asimilado por la tradición cristiana.⁴³² Según un viejo adagio cristiano, el Nuevo Testamento está escondido en el Antiguo, mientras que el Antiguo se hace manifiesto en el Nuevo: “*Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet*”.⁴³³ Entre los muchos ejemplos de esta asimilación, citamos a Gregorio de Nisa, quien considera que los libros históricos de la Biblia tienen sentido espiritual y constituyen una verdadera *paideia* para los cristianos.⁴³⁴ Incluso en dos documentos actuales, el *Concilio Vaticano II* y el *Catecismo*, la Iglesia católica reconoce esta asimilación de las fuentes judías. En el primero considera al “Génesis” como parte integrante del canon de los Libros Santos⁴³⁵ y, en el segundo, argumenta: “el fin principal de la economía antigua era preparar la venida de Cristo”; “los cristianos veneran el Antiguo Testamento como verdadera Palabra de Dios”.⁴³⁶ En efecto, consideramos que es válido incluir en esta parte un análisis de los dos primeros capítulos del “Génesis”, ya que constituyen una fuente asumida como propia ya desde el cristianismo primitivo y de la que nuestro autor recepta las imágenes de Adán en el Paraíso y Adán que nombra, que son indispensables para comprender su teoría poética.

2.1. La proferición poética

Sin pretender definir la concepción de la palabra en la *Biblia*, tema bastante complejo tanto en la tradición hebraica del Antiguo Testamento como en la tradición greco-cristiana del Nuevo Testamento, destacamos dos momentos fundamentales en la recepción marechaliana: Adán como nombrador primero y la concepción del Logos joánico. Estos dos momentos integran una curva congruente entre el primer libro del

⁴³¹ El Génesis es el primer libro de la *Torah*, también conocida como La Ley de Moisés, de acuerdo con la visión judía los contenidos de la *Torah* fueron revelados por Dios a Moisés en el monte Sinaí, alrededor del año 1280 a.c. Este libro tomó su forma definitiva en el siglo V a.c., cuando el pueblo judío, que había regresado del exilio en Babilonia, fijó de manera definitiva la expresión de su fe.

⁴³² De hecho, la primera Iglesia cristiana es la de Jerusalén; en los primeros años del cristianismo se confundían en Roma a judíos con cristianos. Cfr. JAEGER, W. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965. I, pp. 11-15.

⁴³³ AGUSTIN de HIPONA. *Quaestiones in Heptateuchum*. 2, 73.

⁴³⁴ Tomamos como ejemplo el libro *De vita Moysis*. En la primera parte, el niseño relata la vida de Moisés de acuerdo con la tradición del libro del *Éxodo*, es decir una sencilla secuencia de acontecimientos históricos y biográficos. En la segunda parte, el autor da la interpretación espiritual de esta gran personalidad religiosa. Moisés aparece como el modelo perfecto del santo y del místico. Cfr. JAEGER, W. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. VII, pp. 132-133.

⁴³⁵ Cfr. *Concilio Vaticano II*, “*Dei Verbum*”, 12, 3.

⁴³⁶ *Catecismo de la Iglesia Católica*, 122-123.

Antiguo Testamento y luego su trasiego e innovación en el “Prólogo de Juan” del Nuevo Testamento. Pues si el hombre del “Génesis” es la coronación de la creación divina, la palabra es la coronación del hombre, que encuentra su absoluta plenitud en la figura del Verbo encarnado.⁴³⁷

Marechal identifica al primer hombre con el primer poeta. El poeta ve el mundo con “ojos adámicos”⁴³⁸, desprejuiciados, aptos para contemplar el mundo como inaugurándolo, como recién creado. Dios hace desfilar a todas las criaturas frente a Adán y éste les va imponiendo sus nombres verdaderos como señal de señorío sobre ellas. Por tanto, la acción del nombrar remite a una actitud primigenia, originaria: el poeta, con su nombrar, insufla el ser a las cosas. A este aspecto se refiere, sin dudas, nuestro autor cuando en el *Descenso y ascenso del alma por la belleza* alude, sin citar, a un pasaje del “Génesis”.⁴³⁹

Adán nombró a las criaturas con su nombre verdadero, y como las cosas se rinden al que sabe nombrarlas, Adán fue el señor de ellas y no descendió por las cosas que había nombrado.⁴⁴⁰

En el texto bíblico (capítulo I y II) se relata la creación del mundo y del hombre. El primer capítulo transcurre desde la creación de la luz (primer día) hasta la del hombre (sexto día). A la deliberación divina sigue la acción misma. En esta primera parte se presenta una visión global y diacrónica del mundo impostado en la existencia, desde la luz primordial hasta la coronación, con la creación del hombre y su regencia sobre el mundo de los vivientes. Podríamos llamar a este primer relato, que se recapitula en el hombre, perspectiva cosmológica. En el segundo capítulo se destaca la creación del hombre y su poder nominador. A este momento lo llamamos, siguiendo la terminología de Carlos Disandro, Adán en el Paraíso y Adán que nombra.⁴⁴¹ La noción de Paraíso congrega a las cosas creadas o, dicho de otro modo, a la naturaleza, mientras que la noción de hombre asume en imagen y semejanza una analogía con la divinidad que habrá de expresarse, justamente, en el reino de los nombres

⁴³⁷ Cfr. DISANDRO, C. *El reino de la palabra. Semántica y transfiguración*. La Plata, Fundación DE-CUS, 1995. II, p. 82; III, p. 111.

⁴³⁸ Barcia asigna al poeta la expresión “ojos adámicos”, porque la mirada de Adán fue la primera que contempló la creación. Cfr. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*. VII, p. 43. Sobre este tema véase también el completo análisis que realiza Graciela Maturo en *Marechal el camino de la belleza*. VII, 2, pp. 218 y ss.

⁴³⁹ “Génesis”. 2, 18-21.

⁴⁴⁰ Cfr. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. VII, p. 348.

⁴⁴¹ Cfr. DISANDRO, C. *El reino de la palabra. Semántica y transfiguración*. II, pp. 85-86.

que son el fundamento de la energía lingüística desplegada frente al mundo de la naturaleza.

Adán en el Paraíso, ya con su propio nombre que refleja la incardinación terrígena, se enfrenta con el mundo de los vivientes. A partir del versículo dieciocho tiene lugar una recapitulación. Ya no es Dios quien nombra a las cosas concediéndoles la existencia sino que es el hombre quien debe nombrarlas y conferirles, de este modo, una segunda existencia. Podríamos afirmar, por consiguiente que el acto de proferición transfigura las cosas y las hace próximas al hombre o, dicho de otro modo, las *tuifica*.⁴⁴² En consecuencia, las saca de su indeterminación y les confiere un nuevo modo de existencia.

Otra vez descubrimos en el mundo cristiano puntos de contacto con el mundo griego; en este caso, la íntima relación entre poética y cosmogonía. El nombrar poético goza de potencia generativa, de manera análoga a la plasmación demiúrgica, aunque en este caso no interesa el carácter plástico logrado por las manos del artífice sino la proferición de la palabra pronunciada por su boca.

Ahora bien, uno de los elementos comunes entre el “Génesis” y la concepción marechaliana del poeta es lo que llamamos la creatividad del hecho lingüístico. En el texto bíblico, en los dos pasajes antes señalados hay un vínculo entre lumbre y palabra proferida. Carlos Disandro concibe la palabra como *enérgeia* plenificante del mundo. La *enérgeia* de la luz espejea en la virtud semántica de la palabra. Y si ningún fenómeno empírico puede concebirse fuera de la luz, así también ningún fenómeno significativo podría acontecer sin la palabra.⁴⁴³ La palabra, en su decir primigenio, confronta la separación de luz y tiniebla; afirma el perfil de la primera y repliega la potencia erosiva de la segunda. Podríamos afirmar entonces que el llamado que Adán hace a las cosas al nombrarlas las trasfigura y logra diferenciarlas de las tinieblas; es, por tanto, una invitación a la luz.⁴⁴⁴

Por último, no podemos dejar de tener en cuenta el carácter físico de la palabra. Toda palabra es un soplo de la voz y, en el “Génesis”, este soplo tiene la potencialidad de generar vida. En el primer capítulo, Dios crea durante los primeros cinco días valiéndose de un mandato que en el relato bíblico se expresa con las siguientes palabras: “Y Dios dijo”. Pero en el sexto día, en el momento de crear al hombre, este

⁴⁴² Cfr. *Ídem*.

⁴⁴³ Cfr. *Íbid.* II, p. 88.

⁴⁴⁴ Retomamos este tema en IV P, C, pp. 250-251.

mandato no aparece. Hay una diferencia entre el procedimiento de creación del hombre y el utilizado para el resto de las criaturas. En el capítulo segundo se relata que Dios creó al hombre con arcilla del suelo, lo modeló con sus manos y luego sopló sobre su nariz un aliento de vida.⁴⁴⁵

De este modo, la palabra proferida confiere la existencia al mundo, a la naturaleza y al hombre. La creación está concluida. En esta instancia nos cuestionamos junto a René Guénon, si no es plausible que exista una misteriosa relación entre creación y encarnación o, dicho de otro modo, si en el relato de la creación no se da ya una prefiguración de la encarnación del Verbo.⁴⁴⁶

El Prólogo del Evangelio de Juan se inicia con las siguientes palabras: “En el principio era el Verbo y el Verbo estaba ante Dios y el Verbo era Dios.” Según la tradición teológica cristiana se denomina “Verbo” al Hijo de Dios porque, entre todas las analogías que pueden establecerse para explicar la índole de la eterna generación del Hijo, parece más acertada aquella que se basa en la actividad intelectual de nuestra mente. Así como nuestra mente, al conocerse de algún modo a sí misma, forma una imagen suya, que los teólogos llaman verbo, del mismo modo –en cuanto las cosas humanas se pueden comparar con las divinas– Dios, al conocerse a sí mismo, engendra al Verbo eterno. Y lo conocido está en el conocedor como idea y como expresión.⁴⁴⁷ El Verbo es la expresión de la divinidad que participa, junto con las otras dos personas divinas, de la esencia única de Dios. El Verbo se distingue del Padre únicamente en cuanto procede de él. Lo único que puede atribuírsele sólo al Padre, es que él profiere o de él procede el Verbo. Y únicamente se puede atribuir al Hijo propiamente, que es proferido o procede del Dios que lo engendra.

Ahora bien, lo que a nosotros nos interesa del “Prólogo de Juan” es, precisamente, que el misterio de la unidad de Dios Padre y Dios Hijo tiene su reflejo en el fenómeno del lenguaje. Destacamos dos aspectos fundamentales: el primero, al que aludimos brevemente: la distinción entre palabra interna y palabra externa⁴⁴⁸ y el segundo, en el que nos detenemos especialmente: la proferición divina, que nuestro autor atribuye curiosamente a Dios Hijo y no a Dios Padre. Este desplazamiento nos

⁴⁴⁵ Cfr. “Génesis”. 2, 7.

⁴⁴⁶ Cfr. GUÉNON, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. II, p. 20.

⁴⁴⁷ Cfr. TOMÁS DE AQUINO. *Suma contra gentiles*. México D.F., Editorial Porrúa, 1991. L. IV, XI, p. 562.

⁴⁴⁸ Retomamos esta cuestión en III P, A 2.2, pp. 152 y ss.

permitiría hablar de una interpretación original del *logos* joánico por parte de Marechal.

Con relación al primer aspecto, que la palabra se haga sonido en la voz cobra un valor paradigmático. El volverse sonido se interpreta como un milagro, del mismo modo que el misterio de la encarnación. Para Marechal la Palabra de Dios es Verbo y no Logos. Hay aquí una distinción entre el mundo cristiano y el mundo griego. Debemos atender al *verbum intellectus*, que es algo más que una simple imagen mental. La relación humana entre pensamiento y lenguaje se corresponde, a pesar de su imperfección, con la relación de las personas divinas en el misterio trinitario. La palabra interior es tan esencialmente igual al pensamiento como lo es Dios Hijo a Dios Padre.⁴⁴⁹ Es decir, el Verbo es pensamiento *ad intra* y palabra *ad extra*.

La palabra interior tiene un carácter procesual análogo al de las procesiones trinitarias. El surgir del Hijo, a partir del Padre, no produce ninguna merma de perfección en Dios. La palabra tiene su origen en el intelecto, así como el Hijo tiene su origen en el Padre. Se trata de una verdadera *generatio*, de un verdadero alumbramiento. Precisamente, este carácter intelectual de la generación de la palabra es lo decisivo para su función de modelo teológico.

Con relación al segundo aspecto, el Verbo es el concepto de la divina inteligencia y también la expresión del concepto divino en las obras externas. El evangelista afirma: “Por él se hizo todo, y nada llegó a ser sin él”.⁴⁵⁰ El Verbo de Dios es la norma perfecta de todo cuanto existe. Dios hizo todas las cosas por su Verbo. Este es el punto de contacto entre la descripción del origen del mundo en el “Génesis” y el “Prólogo de Juan”. Decir es producir por la palabra. En este sentido, Tomás de Aquino explica:

Por tanto, cuando se afirma que Dios dijo y fueron hechas las cosas, se ha de entender que concibió a su Verbo, y por él produjo las cosas en el ser, siendo su Verbo la idea perfecta de todos los seres.⁴⁵¹

Ahora bien, Marechal desplaza la propiedad de proferición a Dios Hijo. El Verbo, la Palabra coeternamente proferida por el Padre, no es sólo la norma perfecta de todo cuanto existe, sino que él mismo es el proferente por excelencia. Desde esta

⁴⁴⁹ Cfr. GADAMER, H.G. *Verdad y Método I*. II, III, 13, p. 505.

⁴⁵⁰ Evangelio de Juan 1,3.

⁴⁵¹ TOMÁS DE AQUINO. *Suma contra gentiles*. L. IV, XIII, pp. 569-570.

perspectiva nuestro autor sostiene, en numerosas oportunidades, que el poeta se parece al Verbo, porque a imitación suya crea nombrando. Dice textualmente:

Yo soy un fiel imitador del Verbo,
porque al nombrar las cosas les doy una existencia.⁴⁵²

En su “Teoría del arte y del artista”, se hace todavía más explícito este desplazamiento. Allí afirma: “Al hablar del Creador hemos hablado siempre del Verbo Divino”,⁴⁵³ e inmediatamente agrega: “ya que por su Verbo, y sólo por su Verbo, manifiesta el Señor las cosas de Él manifestables. El Verbo es pues el Creador por excelencia”.⁴⁵⁴ Si bien, es el Señor –Dios Padre– quien se manifiesta por su Verbo, nuestro autor adjudica al Hijo y no al Padre la creación del mundo. Esta transposición se hace todavía más evidente cuando, aludiendo al texto del “Génesis”, dice textualmente: “El Verbo dijo: ‘hágase la paloma’ y la paloma se constituyó por la virtud esencial de su nombre así pronunciado”.⁴⁵⁵ En consecuencia, podría hablarse de una interpretación original del Verbo divino por parte de Marechal, ya que no es Dios Padre quien merece el nombre de creador, sino Dios Hijo.

En este mismo sentido, pueden leerse dos pasajes de la novela *Megafón o la guerra* y una selección de estrofas de “El poema de la Física”. En el primer caso, el personaje Samuel Tesler pregunta, a un grupo de marineros, si alguno de ellos sabía trazar la señal de la cruz. El ayudante Berón le responde persignándose en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Luego, el filósofo Tesler procedió a explicarles el significado de ese gesto:

–¡Y atención, marineros! Cuando ese noble correntino (lo descubrí en su tonada) nombró al Padre con la mano en la frente, lo nombró en la parte más excelsa del hombre, vale decir en su región intelectual y en la zona debida. Porque, nombrando al Padre, nombró al Ser Absoluto, a su divino intelecto y a la suma de sus posibilidades ontológicas en estado de “no manifestación”. ¿Entienden?
– ¡No entendemos un pito! –corearon los hombres de cabotaje.
– ¡Que Dios los bendiga! –se enterneció el filósofo villacrespense–. Ahora bien, para que las posibilidades ontológicas del Padre se manifiesten, es necesario que su Verbo interior, el Hijo, las “pronuncie” distintamente y las haga descender a los planos existenciales donde se han de manifestar. Por eso el ayudante Berón, al nombrar al Hijo, ha trazado la vertical en descenso desde la frente hasta el ombligo, atravesando todos los plexos horizontales de su humanidad, que co-

⁴⁵² “Arte poética” en el Quinto día del “Heptamerón”. II, 7, p. 365. Véase también el “Poema de la Física” (1979) 31, pp. 435-436.

⁴⁵³ “Teoría del arte y del artista” en *Obras Completas V. II*, p. 389.

⁴⁵⁴ *Idem.*

⁴⁵⁵ *Idem.*

responden a los distintos mundos o planos de la manifestación divina. La obra está consumada no bien el Espíritu Santo, en movimiento generativo, la desarrolle según la horizontal de la “expansión”. Y ya vieron cómo el hijo de Corrientes, al nombrar al Espíritu Santo, trazó una horizontal que va desde su hombro izquierdo hasta su hombro derecho. ¡La Creación está concluída! El mundo existe, yo existo, ustedes existen.⁴⁵⁶

En el segundo pasaje, Megafón dialoga con un representante de la curia, quien sostiene:

¡El Cristo es la vanguardia eterna! Está al principio del mundo, como el Verbo que lo crea, en la mitad, como el Verbo que lo redime. Cuando este mundo llegue corriendo hacia su fin, encontrará nuevamente al Cristo esperándolo en la raya de sentencia, y esta vez como el Verbo que lo juzga.⁴⁵⁷

En “El poema de la Física”, publicado en 1979, Marechal atribuye la acción de proferir al Verbo y no al Padre. La Palabra coeternamente proferida es, según su interpretación, el proferente por excelencia:

Si el Ser en acto puro Se conoce
por su Verbo interior
también se manifiesta por Su Verbo,
cuya función es la de “proferir”
de proferir eternamente, *ad intra*,
lo que va conociendo eternamente,
y proferir *ad extra*, en Creación,
lo que así es “proferible”.⁴⁵⁸

Ahora bien, la criatura del poeta es, en cierto modo, la criatura del Creador. Al nombrar las cosas, el poeta no las crea sino las recrea. Dicho en otras palabras, la paloma del poeta no es una paloma sino todas las palomas, es decir, la paloma proferida en la unidad no individualizada del número creador, libre de la multiplicidad, exenta de la materia crasa, no circunscripta en las limitaciones del espacio y del tiempo.⁴⁵⁹ Vale decir, el poeta, por su acto creador, prolonga la creación divina. Su modo de operar debe ser análogo al del Verbo, guardando las distancias que van del imitador al Imitado. En palabras de Marechal:

⁴⁵⁶ *Megafón o la guerra*. IV, p. 466.

⁴⁵⁷ *Megafón o la guerra*. VIII, p. 610.

⁴⁵⁸ “Poema de la Física” (1979) en *Obras Completas*. 31, pp. 435-436.

⁴⁵⁹ Cfr. “Teoría del arte y del artista” en *Obras Completas* V. II, p. 389.

(...), si el modo creador del poeta es análogo al modo creador del Verbo, el poeta estudiándose a sí mismo en el momento de la creación, puede alcanzar la más exacta de las cosmogonías.⁴⁶⁰

Destacamos dos diferencias fundamentales entre el modo de operar del Verbo y el del poeta. La primera radica en los motivos que compelen a la creación. El Verbo crea libremente, por un acto de amor⁴⁶¹, mientras el poeta lo hace por necesidad. El suyo es también un acto de amor, pero no un acto libre: debe comunicar su perfección a otros hombres en virtud de la ley de caridad que gobierna el universo. Para Marechal, existe un necesario encadenamiento amoroso que va desde el Principio Creador hasta la más ínfima de sus criaturas. En palabras del autor:

La ley de caridad exige, por una parte, que lo superior ame a lo inferior, lo ilumine y conduzca; y no admite, por la otra, que lo superior incurra en mengua o rebajamiento de sí mismo. El “estilo amoroso” del superior consistiría en hacerse amar por el inferior; de tal modo que lo superior no baje amorosamente a lo inferior, en tren de pérdida, si no que lo inferior se levante amorosamente a lo superior, en tren de ganancia.⁴⁶²

La segunda diferencia radical entre la palabra divina y la humana es que esta última es esencialmente imperfecta. Ninguna palabra humana puede expresar nuestro espíritu de manera perfecta. El espíritu humano no posee jamás una autopresencia completa sino que está disperso en sus referencias a esto o aquello. Y de su imperfección esencial se sigue que la palabra humana no es como la palabra divina, una sola y única, sino que tiene que ser por necesidad muchas palabras distintas. Si le fuera dable al poeta manifestar en un solo canto la plenitud sonora de la unidad divina, lograría también la súbita plenitud de su arte y el reposo definitivo que le traería la consumación de aquella obra única y total. Pero no le es dado hacerlo, ya que la

⁴⁶⁰ *Adán Buenosayres*. L IV, I, p. 492. Véase también “Teoría del arte y del artista”. II, p. 391.

⁴⁶¹ Con relación al carácter libre de la creación divina véase *Adán Buenosayres* L. IV, I p. 498. Sin embargo, en *Megafón o la guerra* encontramos la siguiente afirmación: “El Padre de Arriba edificó este mundo para manifestarse a Sí mismo: una necesidad enteramente divina. Y lo ha edificado para su glorificación.” IV, p. 467. En este caso, también en la creación divina se hace presente la necesidad. Pero, según entendemos, en vista de acentuar las diferencias entre la el modo de operar de la divinidad y del poeta, Marechal se inclina por el carácter libre y necesario respectivamente. Sobre este tema véase Graciela Coulson, *Marechal, la pasión metafísica*. IP, I, p. 21.

⁴⁶² “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. V, p. 342. Véase también el “Arte poética” del “Hep-tamerón” Quinto día II, 6, p. 364; “Del poeta, del monstruo y del caos” en *Cuaderno de Navegación*. p. 227-228; “El poeta y la República de Platón”. p. 286.

palabra sólo expresa formas individuales, fragmentarias, condicionadas por la sucesión temporal.⁴⁶³

En definitiva, el Verbo divino es el principio sonoro de lo creado. Es principio sonoro porque crea en un acto de proferición. Tanto en el “Génesis” como en el Prólogo del “Evangelio de San Juan” Dios crea en el decir, insuflando vida a las criaturas originadas a partir de la nominación divina. Marechal desplaza la acción de proferir al Hijo. Este desplazamiento se evidencia en su recepción del “Génesis”, donde no aparece la frase “Dios dijo”, sino el “Verbo dijo”. En consecuencia, sostenemos que sería lícito hablar de una interpretación original, aunque no necesariamente heterodoxa⁴⁶⁴, del Verbo divino por parte de nuestro autor.

Ahora bien, el verbo o palabra poética es también principio sonoro de un mundo artístico ficcional, el cual cobra vida a partir del decir poético. Y entre los poetas Adán fue el primero. La nominación adámica prosiguió a la nominación divina. Adán en el nombrar confirió a las cosas una segunda existencia, las hizo próximas. Otro detalle a tener en cuenta es que tanto en el “Génesis” como en el “Evangelio de San Juan” aparece la vinculación entre palabra y luz. La palabra es la luz verdadera⁴⁶⁵ que corroe las tinieblas, vale decir, la palabra tiene el poder de sacar las cosas de su indeterminación y de darles una nueva forma. La palabra es, en definitiva, la que confiere rango ontológico a las cosas; por tanto, proferir es aquí sinónimo de dar vida.

2.2. La autoinmolación del poeta

Marechal asume del cristianismo la experiencia de la autoinmolación. El artífice debe realizar este rito de pasaje como instancia previa a la creación. En el Verbo di-

⁴⁶³ Cfr. “Teoría del arte y del artista”. II, p. 393-394 y el “Arte poética” del “Heptamerón” Quinto día II, 13, p. 368.

⁴⁶⁴ No nos atrevemos a hablar de una interpretación “heterodoxa” del logos joánico, por parte de Marechal, ya que consideramos que el desplazamiento que realiza del acto de proferición –de Dios Padre a Dios Hijo– no va en contra de la doctrina católica. Ya que lo único que puede atribuírsele sólo al Padre, es que de él proceda el Hijo. Tomás de Aquino aclara que el Hijo no es impotente, porque tanto el Padre como el Hijo tienen el mismo poder, ya que tienen la misma divinidad. Y cita otra frase del Evangelio de Juan: “Mi Padre actúa, y yo también” (5, 17). Cfr. TOMÁS DE AQUINO. *Suma contra gentiles*. L. IV, XIII, p. 568. Por consiguiente, que Dios Padre haya hecho todas las cosas *por* su Verbo no significa que las haya hecho *sin* él. Si bien nuestro autor da un paso más al atribuir la creación al Verbo, y en este sentido se puede hablar de cierta originalidad, no nos atrevemos a calificar de “heterodoxa” su interpretación.

⁴⁶⁵ Cfr. “Evangelio de San Juan”. 1, 9.

vino se destacan dos momentos sacrificiales: el primero, la encarnación en una materia corpórea; el segundo, la muerte en la cruz. El poeta, de manera análoga al Cristo, profiere y da vida a un elenco de criaturas producidas por un acto de exteriorización de su verbo interior, es decir, por la encarnación de la forma sutil en el lenguaje. Tanto la Palabra divina como la humana se hacen carne en una materia.

Con respecto al segundo momento, en ambos casos la existencia de lo creado debe pagarse con la propia vida del creador, quien se entrega voluntariamente. En Cristo el sacrificio lleva el signo de la cruz; en el poeta la autoinmolación supone la renuncia a su gozosa contemplación. Actúa éste como sacerdote y víctima al exponer en su creación partes de su propio ser, de su propia vida transfigurada en manifestación. Nada de lo que el artista exponga tendrá realidad artística sin haber pasado antes por los filtros interiores, que son los que indujeron a los poetas tradicionales a hablar de alquimia. El *athanor* del poeta es su corazón. Víctima sacrificial, el artista vive crísticamente la pasión y transfiguración por el arte.⁴⁶⁶ En palabras del autor:

La historia del poeta será la navidad,
la pasión y la muerte de un canto perseguido.⁴⁶⁷

En el “Prólogo indispensable” del *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal se presenta de manera ficcional con sus iniciales “L. M.”, como el narrador-editor de los dos libros de autoría de Adán: “El Cuaderno de Tapas Azules” y “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. L. M., quien recibe los manuscritos del poeta Buenosayres, cumple la tarea necesaria de contextualizar ambos libros trazando un retrato anovelado de su autor. En este marco ficcional, Marechal confiesa: “(...) retomé las viejas páginas de mi *Adán Buenosayres* y las proseguí, bien que desgadamente y con el ánimo de quien cumple un gesto penitencial.”⁴⁶⁸ El esfuerzo penitencial del escritor consiste en encarnar una forma nacida de su interioridad en una materia: el lenguaje, pues el creador debe renunciar a la contemplación de todas las posibilidades y hacer una elección limitativa. Esta decisión implica para el poeta forzar su espíritu.

⁴⁶⁶ MATURO, G. “Marechal, una estética de la gracia”. *Actas de las jornadas marechalianas*. Centro de Investigaciones de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Católica Argentina, 1995. La relación poesía-alquimia aparece desarrollada por Marechal en uno de sus escritos: “*Athanor* (Sainete Alquímico)” (1966) en *Obras Completas II*, pp. 234-238.

⁴⁶⁷ “Biografía de Poeta” en el Quinto día del “Heptamerón” I, 6, p. 351.

⁴⁶⁸ “Prólogo indispensable” del *Adán Buenosayres*. p.146.

La palabra, para acceder al rango de palabra poética, requiere de la donación voluntaria de quien la profiere. Tal actitud de entrega de sí, insustituible en todo proceso creativo, supone poner en juego la interioridad del artífice, matriz genuina de toda criatura ficcional. En palabras del autor:

El autosacrificio de su paz en la música,
el poema que nace de tal inmolación
y la oferta gratuita de aquel hijo sonoro,
circunscriben la acción del poeta y su fruta
en un orden legal que ha de ser acatado.
(...)⁴⁶⁹

El poeta es un agonista de su mundo interior y, a la vez, del mundo externo que compartimos todos. Esas dos agonías se traducen en una serie de batallas y de contradicciones íntimas que hallan su ineludible manifestación en el verbo apenas el artífice convierte la materia de su dolor en materia de su arte. Para Marechal, todo poeta es un derrotado ante sus propios ojos al sondear la distancia infinita que media entre la infinitud de su mundo poético y la limitación de su canto. Vale decir, la palabra exteriorizada por el poeta, al encarnarse en una materia, nunca termina de expresar completamente la palabra proferida *ad intra*. Y en esto se diferencian, esencialmente, el Verbo divino y el verbo del poeta.

El quehacer poético demanda del artífice un gesto penitencial al que Marechal se refiere en “Cinco poemas australes”⁴⁷⁰ valiéndose de la imagen del domador de caballos. Existe una analogía entre el domador y el poeta. Al primero le corresponde el esfuerzo de dominar al bruto, a la materia; por su parte, el poeta es un domador de palabras y de formas traídas a la armonía final. Ambos están signados por la batalla y la fatiga; deben amansar una materia que les ofrece resistencia.

En definitiva, Marechal asume simultáneamente elementos del mundo griego y del mundo cristiano a fin de configurar su noción de poeta. Sin embargo, no se sigue de esto que el modo de recepción marechaliana constituya un sincretismo filosófico, sino que se trata de una resignificación poética inclusiva. Es decir, nuestro autor imbrica categorías griegas en el interior de categorías cristianas para elaborar su no-

⁴⁶⁹ “Arte poética” en el “Heptamerón”. II, 16, p. 369.

⁴⁷⁰ Cfr. “Poemas Australes” (1937) en *Obras completas* I. En este poemario se patentiza el doble gesto de la criatura humana frente a la creación. En primer lugar, el gesto penitencial que el trabajo implica, que ha de ser realizado por el domador, el sembrador y el poeta. En segundo lugar, el gesto sacerdotal por el que el hombre consagra las realidades terrenas, las colecta y eleva el ofertorio a Dios. También en *El banquete de Severo Arcángelo* reaparecen los oficios de domador y poeta tendientes a lograr la armonía de elementos contrapuestos. II, p. 31.

ción de poeta. Su modo de proceder es recurrente a la hora de asimilar e intercambiar categorías clásicas: se remite hasta el estrato divino y, desde allí, fundamenta el quehacer poético. Tanto el Demiurgo como el Verbo son siempre arquetipos del poeta. La finalidad de estas continuas analogías es conferir a la actividad poética el rango de una actividad divina. Las criaturas producidas por el arte están dotadas de categoría ontológica; por tanto, toda poética es también una cosmogonía y todo poeta es un generador de un mundo alternativo y ficcional que al ser modelado o pronunciado: saca a las cosas de su indeterminación y las hace más próximas a los hombres.

B. LA CREACIÓN POÉTICA

1. Recepción de Platón y Aristóteles

En esta parte, consideramos de manera conjunta la recepción de Platón y Aristóteles, ya que Marechal incorpora simultáneamente elementos provenientes de uno y otro autor, para referirse al mismo problema. Utiliza la terminología aristotélica “materia” y “forma” para aludir a la constitución de la criatura poética y recurre a la dupla platónica “original-copia” para referirse al problema de la realidad y al *status* ficcional de la palabra poética. Del mismo modo, se vale de nociones provenientes del mundo griego, tales como *mímēsis* y *poiēsis*, y también, de la dupla cosmogónica: “cosmos” y “caos”. Todo este entramado temático se sostiene en el interior de su concepción cristiana. El poeta es también un redentor. Es capaz de redimir por el espíritu, la materia de los seres contingentes y, por gracia de su arte, emanciparlos de una muerte segura.

1.1. *Mímēsis*

En el diálogo “La Glorieta de Ciro”, inserto en la novela *Adán Buenosayres*, Marechal retoma un concepto clave de la estética antigua, que se remonta, en última

instancia, a la especulación platónica y, en particular, a la aristotélica: el concepto de *mímēsis*.⁴⁷¹

Para nuestro autor, en la *Poética* de Aristóteles, fuente orientativa de su proceder como escritor, se halla la clave para la dilucidación de este concepto.⁴⁷² Su recepción acontece en un contexto cristiano. El autor se vale de la noción de imitación y la contrasta con la de creación. De este modo, le adjudica al poeta el proceder imitativo, puesto que está obligado a trabajar con formas ofrecidas por la naturaleza. En sentido estricto, sólo conviene el término “creador” a Dios, ya que la creación absoluta es la que se hace a partir de la nada.⁴⁷³

El poeta es, fundamentalmente, un imitador y no un compositor de versos. Esta distinción aristotélica, retomada por Marechal, es válida para aclarar que, contra la opinión vulgar, el poeta no es poeta porque compone versos, sino porque es imitador de la naturaleza mediante el lenguaje.⁴⁷⁴

Ahora bien, entender la *mímēsis* como “imitación de la naturaleza” no significa entenderla como una verdad de tercera categoría o, dicho en términos platónicos, como una “copia de la copia”⁴⁷⁵, pues lo imitado no es la realidad material, sino más bien su forma sustancial, su cifra o número ontológico; algo así como la idea encarnada en el objeto. Marechal pone en boca de Adán, su interpretación de la *mímēsis* aristotélica. El personaje afirma:

Para el viejo Aristóteles, la “natura” del pájaro no es el pájaro de carne y hueso, como se cree ahora, sino la “esencia” del pájaro, su número creador, la cifra universal abstracta y sólo inteligible que, actuando sobre la materia, construye un pájaro individual, concreto y sensible.⁴⁷⁶

En la base de esta formulación, se encuentra el problema de los universales. Aristóteles se refiere a la universalidad de la poesía comparándola con la historia en

⁴⁷¹ Para profundizar el concepto de *mímēsis* en la antigüedad, véanse los excelentes trabajos de Ramón Cornavaca. “*Mimesis* en la *República* de Platón”. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1990 y de Santiago Barbero. *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba, El Copista, 2004.

⁴⁷² Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 3, p. 171, “Breve tratado sobre lo ridículo” en *Cuaderno de Navegación*. pp. 231 y ss., “Autobiografía de un novelista”, p. 63.

⁴⁷³ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. IV, I, p. 489.

⁴⁷⁴ Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. 1, 1447B 10.

⁴⁷⁵ Por “copia de la copia” entendemos una verdad de tercer rango, contando a partir del original tal como la afirmada por Platón en el Libro X de la *República*. Véase la nota 426 de este trabajo.

⁴⁷⁶ *Adán Buenosayres*. L. IV, I, p. 490.

Poética 1451b 1-7. Citamos a continuación la traducción de Schlesinger, que según Barcia habría sido leída por Marechal:⁴⁷⁷

(...) no es obra de poeta relatar hechos que sucedieron, sino lo que puede suceder, esto es, lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso, (...), sino que difieren en el hecho que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular.

El poeta debe ser artífice de argumentos más que de versos (en el sentido de metro), ya que es poeta por imitación. Aristóteles le asigna a la poesía una posición de privilegio con respecto a la historia. Se trata de un privilegio de grado en la calidad de “filosófica”. Santiago Barbero nos explica que la traducción de *Poética* 1451b 6-7⁴⁷⁸, ha planteado lecturas divergentes. Por un lado, la tradicional de García Yebra: “(...) pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular”,⁴⁷⁹ muy semejante a la de Schlesinger, citada por nosotros, con la única salvedad de que aquélla traduce el término *kathólou* como “general” y no como “universal”. Sin embargo, en ambos casos, se excluye lo universal de la competencia de la historia. Por otro lado, la de von Fritz,⁴⁸⁰ cuya consecuencia es, sin lugar a dudas, que lo universal podría en mayor o menor grado ser objeto de la poesía y de la historia. Según entendemos con Barbero, es necesario desplazar la cuestión al conjunto del sistema aristotélico, para lo cual sugiere tener en cuenta los siguientes presupuestos teóricos fundamentales.

Las exposiciones, tanto de la *Poética* como de los demás tratados, permiten concluir que, si bien los hechos de la poesía (tragedia, comedia y épica) son obviamente particulares, revisten algún carácter universal. Este rasgo que les acredita un cierto valor filosófico, está relacionado con su condición de *mímēsis* de acciones. En esto se funda, efectivamente, la prioridad del argumento o mito. Se entiende por éste un conjunto orgánico de hechos, que se articulan en torno a una sola acción, con principio, medio y fin.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003. Cap. IX, 1451b 1-7, p. 57.

⁴⁷⁸ *Hē mēn gār poiēsis mállon tà kathólou, hē d' historia tà kath' ékaston légei.*

⁴⁷⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe de Valentín GARCÍA YEBRA. Madrid, Gredos, 1974. 9, 1451 b 6-7.

⁴⁸⁰ “(...) a la poesía le concierne más lo universal, a la historia le concierne más lo particular” Citada por Santiago Barbero en *La noción de mimesis en Aristóteles*. II, 3, nota 269, p. 100.

⁴⁸¹ *Ibíd.* II, 3, pp. 101-103.

Es precisamente la unidad del conjunto y su sentido teleológico único, producto de una génesis artificial, lo que diferencia al mito de los relatos históricos. Éstos no están orgánicamente estructurados en una sola acción, pues están sometidos al azar y no son producto de una voluntad mimética que los haya organizado en vista a un determinado fin.

Sobre estos fundamentos es lógico que un ejemplo construido artificialmente como un modelo racional tiene más posibilidades de aplicación que otro proveniente de las contingencias históricas. Paralelamente, Barbero sostiene que la solución no es negarle a la historia, tal como lo propone García Yebra, todo rasgo de universalidad, sino que puede dirimirse la cuestión, si a los hechos necesariamente particulares –como los de la historia– se les reconoce en el mismo sistema aristotélico también un valor filosófico. En efecto, cabe reconocer a tales hechos un valor paradigmático, en tanto pasibles de aplicación a otros casos particulares por analogía. En consecuencia, que Aristóteles asigne a la historia como objeto específico lo particular, de ningún modo entra en contradicción con las posibilidades de universalización de los hechos en un proceso ulterior operado por el receptor.⁴⁸²

En definitiva, la mayor universalidad de la poesía radica en la más amplia capacidad de aplicación de los modelos poéticos con respecto a los modelos históricos. La poesía estudia “un tipo de hombre”. El tipo es universal porque puede incluir a muchos individuos; no es un sujeto histórico, porque no es un ente real. La atribución de dichos o hechos a un tipo de hombre no se basa en la realidad, sino en la verosimilitud o en la necesidad, que son las leyes de la poesía.⁴⁸³ El proceso de *mímēsis* consiste en componer un modelo particular-concreto, capaz de valer por otros individuos concretos. En este sentido, hablamos de universal. El *mímēma*, que es *mímēsis* de una acción, se rige por las leyes de la probabilidad, es decir, asume un valor virtual al referir no sólo qué hizo un individuo en determinada oportunidad, sino a qué clase de personas les acontece decir o hacer, tales o cuales cosas, verosímil o necesariamente.⁴⁸⁴

Marechal estuvo ajeno a esta discusión filológica, y se basó en la interpretación tradicional. Sin embargo, en la composición de sus personajes, deja un espacio abierto a la posición de Barbero. Por un lado, en las “Claves de *Adán Buenosayres*”,

⁴⁸² *Ibíd.* II, 3, p. 105.

⁴⁸³ Cfr. *Poética*. 1451b7-12.

⁴⁸⁴ Cfr. BARBERO, S. *La noción de mimesis en Aristóteles*. II, 3, p. 98.

cuando se refiere a la universalidad conferida por el arte, afirma: “El verdadero narrador es un ‘intérprete’ y no un ‘fotógrafo’ de la humanidad: nunca pinta ‘individuos’, sino especies o géneros de hombres”.⁴⁸⁵ Desde esta perspectiva, aclara que los personajes que figuran en sus obras no son personas reales o históricas, sino que cada uno de ellos representa una “posibilidad humana”. De este modo, también estaba respondiendo a aquellos contemporáneos que se creyeron incluidos en el *Adán*.⁴⁸⁶ Pero a renglón seguido, también admite que en la novela hay tres o cuatro personajes reales, fácilmente reconocibles. Con lo que también estaría avalando que un individuo histórico particular puede alcanzar valor universal en una instancia posterior de recepción literaria.

Resta todavía preguntarnos: ¿qué tipo de universalidad es la que proporciona el arte? Evidentemente, no tenemos que enfrentarnos a conceptos del tipo de los de las ciencias teóricas: los universales lógicos. En realidad, el arte no debe reproducir verdades empíricas, tampoco debe reproducir verdades ideales de tipo abstracto.⁴⁸⁷ El arte transfigura los hechos en virtud de su manera de tratarlos bajo el aspecto de la posibilidad y de la verosimilitud y, de esta forma, les concede un significado más amplio, universalizando, en cierto sentido, el objeto. El arte no sólo puede y debe desvincularse de la realidad, a fin de presentar los hechos y personajes como podrían y deberían haber sido, sino que también puede introducir lo irracional y lo imposible.⁴⁸⁸

Marechal distingue en la naturaleza o esencia tres modos de existencia posibles: uno material, otro en el entendimiento y, por último, el que nos ofrece el arte. Son tres existencias diferentes, logradas por una única esencia.⁴⁸⁹ A los fines didácticos, invita a considerar la cuestión teniendo en cuenta el ejemplo de un pájaro:

El pájaro es un compuesto de materia y forma: por lo que tiene de material, está sujeto a todas las limitaciones del individuo, a sus contingencias, a la corrupción y a la muerte. La forma, en cambio, libre de la materia por el trabajo abstractivo del entendimiento, goza en éste de una existencia universal y durable. Por eso, al imitar el pájaro en su forma, el artista no crea “un pájaro”, sino “el pájaro”, con un granito de la plenitud maravillosa que tiene el pájaro en la Inteligencia Divina.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ “Claves de *Adán Buenosayres*”. 14, p. 186.

⁴⁸⁶ Cfr. *Idem*.

⁴⁸⁷ Cfr. REALE, G. *Introducción a Aristóteles*, Barcelona, Herder, 1985. VII, p. 128.

⁴⁸⁸ Cfr. *Poética*. 1460a 13; 1461b 10-11.

⁴⁸⁹ Cfr. “Teoría del arte y del artista”. II, pp. 390 y ss.

⁴⁹⁰ *Adán Buenosayres* L. IV, I, p. 490.

Por otra parte, en “Teoría del arte y del artista” aparece una afirmación que, aparentemente, no se corresponde con lo que venimos desarrollando hasta ahora. El poeta no es un imitador de formas creadas por el Verbo, sino un inventor de nuevas formas que él va añadiendo a la creación divina.⁴⁹¹ En este sentido, Graciela Maturo afirma: “La *mímēsis* no es una mera copia, sino una prolongación de la obra creada.”⁴⁹² Esta oposición es sólo aparente. En Marechal la imitación no se reduce a la simple reproducción de la realidad material.⁴⁹³ La *mímēsis* marechaliana destaca el carácter novedoso de la obra de arte. En efecto, se produce una ruptura con la representación de *mímēsis* como copia estricta de la realidad. Se busca operar una transformación en el orden natural con la mediación de la mente del poeta. Se produce, por decirlo de alguna manera, una recreación de la naturaleza. De este modo, se conciben nuevas criaturas intelectuales que constituyen la trama de mundos ficticios o alternativos. En este sentido, Marechal se despega de la noción de imitación como mera copia y propone un desbordamiento de las formas que transforman el límite natural de las cosas. Esta decisión lo lleva a distanciarse de Jacques Maritain. Al respecto nos dice:

Maritain, en su libro *Art e Scolastique*, define al artista como un continuador de la naturaleza creada; y me pregunto ahora si esa continuación de la natura por el arte, no consiste a veces en romper el límite natural de las cosas, para que desborden y adquieran la riqueza de otras posibilidades.⁴⁹⁴

Lo *mimético* es una relación originaria que no debe entenderse como una reproducción fotográfica sino, más bien, como una transformación y una ampliación de la naturaleza. Por otra parte, no podemos dejar de advertir que la recepción marechaliana de *mímēsis* está teñida de la noción cristiana de transfiguración, la cual se encuentra latente en toda la producción poética de nuestro autor.

⁴⁹¹ Cfr. “Teoría del arte y del artista”. 10, p. 385. En este sentido, Gadamer afirma que la *mímēsis* es una relación originaria, en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación. Cfr. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1998. 2, 7, p. 128.

⁴⁹² MATURO, G. *Marechal, el camino de la Belleza*. VII, 1, pp. 204-205.

⁴⁹³ Cfr. “Fioravanti y la escultura pura” (1927) en *Obras Completas V*. p. 238.

⁴⁹⁴ MARECHAL, L. “*Interlunio* de Oliverio Girondo” (1938) en *Obras Completas V*. p. 422. Esta referencia es una prueba contundente de que Marechal leyó detenidamente esta obra del filósofo francés.

1.2. *Poíēsis*

La *poíēsis* es una energía o idea activa que, uniéndose a la materia, le comunica la forma. Dicho de otro modo, la *poíēsis* es una capacidad generatriz, una virtualidad activa que actualiza y exterioriza en una materia contingente, lo necesario y lo universal. La virtud del poeta es lograr que lo informal de su caos poético, se determine y se traduzca en formas capaces de ser manifestadas. En términos aristotélicos, lograr que sus posibilidades pasen de la potencia al acto. Por tanto, toda creación es un pasaje de lo no manifestado a la manifestación.⁴⁹⁵

Ahora bien, en su construcción de la noción de *poíēsis*, nuestro autor se apropia simultáneamente de elementos platónicos y aristotélicos. Por una parte, toma de Platón la concepción de *poíēsis* como pasaje del no ser al ser y, por otra, no se priva de incorporar la terminología aristotélica, para ofrecer una idea acabada de la producción poética. Términos tales como “materia” y “forma”, “potencia” y “acto” son claves para comprender la *poíēsis* marechaliana.

En este camino dialógico entre Marechal y los antiguos, se hace necesario recordar que las palabras griegas *poietikē* y *poíēsis*, al igual que *poietēs* (poeta), se forman directamente sobre el verbo *poieîn* (hacer). Por tanto, el poeta es principalmente un hacedor, un compositor.⁴⁹⁶

En este sentido, nos remitimos al *Banquete* platónico, más precisamente, al pasaje donde Sócrates explica que el concepto de creación –*poíēsis*– es algo muy amplio, ya que todo lo que es causa de algo y produce el pasaje del no ser al ser es creación. De modo que todas las actividades que entran en la esfera de las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores o poetas. Pero, sin embargo, no se les llama poetas, sino que tienen otros nombres. Lo que ocurre es que del concepto total de creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte de la métrica, que se denomina con el nombre genérico de “poesía” y, a los que poseen esa porción de creación, se los llama “poetas”.⁴⁹⁷ Para el filósofo ateniense existe en los hombres un anhelo de inmortalidad que induce a la generación. Hay hombres que son fecundos según el cuerpo y otros lo son según el alma. Los primeros se dirigen a las mujeres para la procreación de los hijos. En cambio, los que conciben en las almas son los progenitores o poetas de obras espirituales. Un alma mortal se ha-

⁴⁹⁵ Cfr. “Teoría del arte y del artista”. II, p. 393.

⁴⁹⁶ Cfr. GARCÍA YEBRA, V. *Poética*. Nota 1, p. 240.

⁴⁹⁷ Cfr. *Banquete*. 205c.

ce inmortal por la fecundación en lo armónico. Existe un misterioso parto, en virtud del cual la vida del artífice se dilata en un nuevo ser. Esta es la fecundidad que Platón atribuye al alma del poeta.⁴⁹⁸

Aparece aquí una clara distinción entre la concepción platónica y la aristotélica. Según esta definición, puesta en boca de Sócrates, el poeta es poeta porque se ocupa del arte de la métrica y de la música, por tanto, lo poético queda restringido al verso. En cambio, Aristóteles, como ya vimos, reniega de esta postura porque no es el metro sino la *mímēsis* lo que determina la calidad de poeta. En este aspecto, Marechal se inclina por Aristóteles y no por Platón, aunque recepta la noción platónica de *poiēsis* como un pasaje del no ser al ser.⁴⁹⁹

Marechal asume la terminología aristotélica en su consideración del acto creador, el cual se cumple en dos tiempos: uno *ad intra* y otro *ad extra*, en los que adquiere importancia el concepto de forma sutil que, en rigor de la verdad, constituye lo que podríamos llamar el verbo interior del poeta. En la fase *ad intra*, tiene lugar la elaboración de las formas instaladas en la matriz del alma. Ésta constituye la fase deleitable del proceso creador, ya que sin penurias ni trajines el poeta va nutriendo esas formas íntimas con su propia sustancia. Después vendrán los dolores de parto, no bien la forma sutil, ya madura, exija su exteriorización en una letra que se le resiste y le ofrece combate. Dicho de otro modo, toda *poiēsis* exige un doble descenso por parte del poeta, pero no todo queda allí —en el descenso—, sino que la acción del nombrar poético se completa con el ascenso. En un primer momento, el caos interior, aún no circunscrito, desciende a la limitación de las formas ya individualizadas, aunque todavía en estado sutil, y luego acontece el segundo descenso, cuando la forma sutil que él nutrió en su alma deserta de su generalidad para someterse a una nueva limitación, la de lo particular, donde surge la criatura poética individualizada. Naturalmente, ambos descensos del poeta son, a la vez, dos manguantes de universalidad. El cambio de dirección al fin se logra, en el orden exterior de la creación poética, que atañe también al orden de la caridad.⁵⁰⁰

El desarrollo de la forma sutil tiene su tiempo de gestación interna, que debe cumplirse antes de salir a la exterioridad de la palabra y es indudable que cuanto

⁴⁹⁸ *Ibíd.* 206c.

⁴⁹⁹ En Marechal, este pasaje no se realiza en términos absolutos. Vale decir, el poeta no crea, hablando en sentido estricto, sino que produce a partir de una materia preexistente: el lenguaje.

⁵⁰⁰ Cfr. “Del poeta, el monstruo y el caos”, pp. 226-228; “Teoría del arte y del artista”. 5, pp. 392-393; *Adán Buenosayres*. L. IV, I, pp. 496-497; “Arte poética” en el “Heptamerón”. II, 14, pp. 368-369. Esta temática también aparece sugerida en el “Introito” de *Megafón o la guerra*, p. 335.

más entero y claro sea lo proferido íntimamente por el verbo interior, tanto más íntegra y clara será la manifestación externa de la forma sutil. Y, si por obra de la impaciencia, el artífice le robase a la forma sutil el tiempo necesario de su gestación, daría por resultado un monstruo literario.⁵⁰¹

Por otra parte, nuestro autor asume la terminología proveniente de las teorías cosmogónicas griegas. El cosmos es una obra organizada por un creador y el caos es la instancia previa y generadora; equivalente al silencio que precede a la palabra. El caos primigenio se identifica con el silencio, entidad previa y generatriz de la poesía, en éste subyacen todos los posibles musicales anteriores al sonido. Aparece aquí una recurrencia temática: la música de las esferas. El poeta se concentra en la búsqueda de la armonía musical, como una forma concreta de imitar la armonía del cosmos.⁵⁰² En palabras del autor:

(...)
Lo no manifestado se parece al silencio,
negación y principio de la sonoridad,
que, si afirma lo suyo proferible,
ya corta los pañales de la música.⁵⁰³

El caos musical es el polo pasivo de poeta. El pasaje de la potencia al acto se produce una vez que el creador pronuncia su *Fiat lux*. Y por fin, acontece el advenimiento de la criatura poética, en el instante en que la forma sutil se exterioriza y concretiza en el lenguaje. Dicho en términos marechalianos, en el poeta se dan tres caídas. En la primera, se retira a la íntima contemplación de su caos de música. En la segunda, deberá elegir una de las posibilidades que son manifestables o proferibles y que se encuentran aún en su interior, excluyendo las otras. A esta posibilidad el autor la denomina: “forma sutil”. En la tercera caída, la forma sutil abandona la interioridad y se hace exterior. Se encarna en una materia donde se asegura su manifestación *ad extra*. Esta es la finalidad del oficio del poeta.⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Cfr. “Del poeta, el monstruo y el caos”, pp. 225 y ss.

⁵⁰² El poeta trabaja de manera análoga al Demiurgo divino, imitando la armonía del Cosmos, imprimiendo en sus criaturas las proporciones musicales que rigen el orden celeste.

⁵⁰³ “Arte poética” en el “Heptamerón”. II, 9, p. 366.

⁵⁰⁴ Cfr. “Teoría del arte y del artista”. 5-6, pp. 392-394.

1.3. Inspiración y expiración

En la recepción marechaliana de la temática inspiración-expiración, descubrimos claras huellas platónicas: la complementariedad de las fases simbolizadas a través del andrógino primordial; la inspiración divina como origen de la creación poética; la posesión o locura que experimenta el poeta y su relación con el delirio báquico y la reminiscencia absoluta que el alma puede experimentar, a partir de la contemplación de la belleza relativa. También, aparecen recurrencias temáticas de fuerte ligazón helénica: la apelación a la interioridad, la terminología cosmogónica y la insinuación del carácter de misterio del quehacer poético.

Los dos momentos del proceso creativo corresponden a dos fases complementarias: la inspiración y la expiración. En la primera, acontece un movimiento de concentración o de ascenso y en la segunda se cierra el círculo con otro movimiento de desconcentración o descenso.⁵⁰⁵ Marechal vincula esta complementariedad de los dos polos del artífice con el andrógino primordial.⁵⁰⁶ En “Arte poética” nos dice:

(...)
Andrógino de música, el poeta
se ha dividido ahora en sus mitades:
la activa y la pasiva o el varón y la hembra,
para engendrar un cosmos del sonido.
(...)⁵⁰⁷

La fase activa corresponde a la virtud creadora y la pasiva, al caos en el que se integran las posibilidades aún no diferenciadas. El principio activo que representa al varón determinará y ordenará al principio pasivo y, de este modo, acontecerá el pasaje de lo no manifestado a la manifestación.

A partir de la concepción del poeta como andrógino, podemos inferir la presencia de otros dos polos en el artífice: el humano y el divino. El poeta, en este caso –polo pasivo– se predispone a ser arrebatado por la inspiración divina –polo activo–; a fin de que, se actualicen en él sus posibles musicales. En el origen de toda inspiración tiene lugar un doble estímulo, según explica Adán:

⁵⁰⁵ En las dos fases del movimiento respiratorio descubrimos, en una primera instancia, un ritmo ascendente en el tórax que tiende a descender al momento de la expiración. Se produce un llenado y un vaciado, a semejanza de los procesos complementarios de diástole y sístole que tienen lugar en el corazón Cfr. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. I, 328.

⁵⁰⁶ Véase II, A 1.4, pp. 69 y ss.; IV, C, p. 253.

⁵⁰⁷ “Arte poética” en el “Heptamerón”. II, 10, pp. 366-367.

(...) ya sea porque recibe un soplo divino, ya porque, ante la hermosura creada, siente despertar en sí una entrañable reminiscencia de la hermosura infinita.⁵⁰⁸

Vale decir, el alma del poeta recibe una excitación exterior, que puede ser inmediata o mediada por la divinidad. En este último caso, es la naturaleza la que ocasiona el recuerdo⁵⁰⁹ de una belleza superior que liga, en última instancia, con el orden divino. Por lo tanto, la verdadera fuente de la inspiración poética es siempre la divinidad.⁵¹⁰

En el momento de la inspiración, el artífice es arrebatado por una especie de locura o delirio, que en el *Fedro* platónico tiene una connotación positiva:

(...) porque si fuera algo tan simple afirmar que la demencia es un mal, tal afirmación estaría bien. Pero resulta que, a través, de esa demencia, que por cierto, es un don que los dioses otorgan, nos llegan grandes bienes.⁵¹¹

A tal punto extiende Platón los beneficios de esta locura, que la ubica en el origen de la especulación filosófica.⁵¹² Al respecto afirma:

(...) es justo que sólo la mente del filósofo sea alada, ya que en su memoria, y en la medida de lo posible, se encuentra aquello que siempre es y que hace que por tenerlo delante, el dios sea divino. El varón que haga uso adecuado de tales recordatorios, sólo él será perfecto. Apartado de los humanos menesteres y volcado a lo divino, es tachado por la gente como de perturbado, sin darse cuenta de que está "entusiasmado".⁵¹³

⁵⁰⁸ Adán Buenosayres. L. IV, I, p. 493.

⁵⁰⁹ Destacamos la recepción del término: "reminiscencia" que alude claramente a la doctrina platónica (*Fedro* 250c-251b) y que Marechal injerta en el origen de la creación poética. Para profundizar el problema de la belleza relativa y absoluta. Cfr. Platón. *Banquete* 210a-212a. y su recepción en el "Descenso y ascenso del alma por la belleza". IV, p. 338 y V, pp. 341-343.

⁵¹⁰ Cfr. PLATÓN. *Íón*. 533d-536d.

⁵¹¹ *Fedro*. 244a. Destacamos la valoración positiva que el filósofo adjudica, en esta obra, a la locura poética; mientras que en otro contexto, en el *Íón*, rechaza al poeta inspirado por carecer de *téchnē* y por encontrarse en un estado transitorio de demencia. Esta aparente contradicción se resuelve, si entendemos que el *Íón*, obra de carácter aporético, busca destruir una pretensión de sabiduría instalada y contribuir con nuevos elementos que pueden ser retomados posteriormente, en el momento preciso. Por esto, proponemos una reinterpretación del *Íón*, a la luz del *Fedro*. El Platón dialéctico distingue entre dos tipos de locura; una de origen divino que vigoriza el entendimiento y la libertad, y otra de procedencia humana que anula la racionalidad y esclaviza al hombre.

Con relación a Marechal, Graciela Maturo entiende el rapto místico o delirio poético como irracional Cfr. *Marechal, el camino de la belleza*. VII, p. 200-205. Según nuestra interpretación, este modo de locura, tanto en Platón como en Marechal, no es irracional, sino, por el contrario, superracional, ya que no anula, sino que sobrepasa la racionalidad del poseso, haciéndolo capaz de un conocimiento mayor.

⁵¹² Cfr. *Fedro*. 249e; *Filebo*. 67b.

⁵¹³ *Ibíd.* 249c-d.

En la recepción marechaliana, encontramos indicios de esta temática en la dedicatoria del *Adán Buenosayres*, aparecida en su primera edición.⁵¹⁴ Nos llama la atención el calificativo de “entusiasmada historia” que, según entendemos, no es gratuito, ya que etimológicamente el verbo “*enthousiázō*” significa “estar en lo divino”, “estar poseído por alguna divinidad”. Desde esta perspectiva, el escritor podría estar anticipando, desde el comienzo de su novela, dos aspectos fundamentales: que se trata de una obra en clave platónica y que tiene como origen último la inspiración divina.

Marechal considera, junto con Platón, que el vino sirve como estimulante para la inspiración poética. En el Libro IV del *Adán*, “La Glorieta de Ciro”, se dejan caer numerosas alusiones que se ligan con el *Banquete* platónico. En primer lugar, el argentino elige, para presentar su arte poética,⁵¹⁵ el marco de un banquete, en el cual el vino y las divinidades que lo representan ocupan un lugar de privilegio. El anfitrión, Ciro Rossini, exclama respondiendo a la mayoría de las afirmaciones vertidas por los comensales: “*¡per Baco!*”. Adán describe a este italiano aseverando: “(...) de haber nacido en la Hélade feliz, habría organizado el cortejo de Dionisos.”⁵¹⁶ Ciro, gran reconocedor de “elixires espirituosos”, ofreció a los participantes un par de botellas de vino siciliano. Al poco tiempo de transcurrido el ágape, “(...) en los ojos de Adán ardía una inspiración incontenible, fermentada y embotellada en el itálico suelo.”⁵¹⁷ En tanto, el filósofo Samuel Tesler “(...) permaneció hundido en un éxtasis báquico”. Antes de comenzar el diálogo –forma platónica por excelencia–, el astrólogo Schultze:

(...) llenó su vaso de vino, no sin antes derramar unas gotitas en honor del iniciático Hermes. Lo vacía de un trago, lo vuelve a llenar y lo convida ritualmente, de izquierda a derecha, a todos y cada uno de sus convivios. Concluida la piadosa libación el diálogo comienza.⁵¹⁸

De este grupo de referencias destacamos, en primer lugar, el efecto producido por el vino en el poeta Adán y en el filósofo Samuel, ambos se encuentran presos de

⁵¹⁴ Transcribimos aquí la dedicatoria: “A mis camaradas ‘*martínfierristas*’, vivos y muertos, cada uno de los cuales bien pudo ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia”. Pedro Luis Barcia explica que esta dedicatoria no apareció en la 2ª edición ni en sus reimpressiones, adjudicando este hecho a que los compañeros de aventura estética de Marechal no supieron comprender el gesto bienhumorado del autor. Cfr. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*, p. 28.

⁵¹⁵ En las “Claves de *Adán Buenosayres*” (10, 180), Marechal reconoce, haber expuesto su arte poética en el ágape de la “Glorieta de Ciro”.

⁵¹⁶ *Adán Buenosayres*. L IV, I, p. 473.

⁵¹⁷ *Ibíd.* L. IV, I, p. 486.

⁵¹⁸ *Ibíd.* L. IV, I, p. 488.

la inspiración o éxtasis báquico. Platón ya había asociado la manía del filósofo al delirio báquico⁵¹⁹ y confirió a ambas actividades –poesía y filosofía– la categoría de inspiradas. En segundo lugar, la recurrencia al dios del vino, ya sea utilizando el nombre Dionisos o Baco, remite indudablemente al *Banquete* platónico, donde aparecen numerosas referencias a esta divinidad.⁵²⁰ También los comensales helenos, luego de realizar las libaciones correspondientes, se dedicaron a la bebida⁵²¹ y se consagraron a Hermes⁵²², divinidad que simboliza la comunicación entre niveles de existencia, que desde el principio se encuentran separados. Ahora bien, la etimología del nombre Hermes, según el *Cratilo* platónico, alude a toda actividad que gira en torno a la fuerza de la palabra.⁵²³ De aquí la importancia de su invocación antes de comenzar ambos banquetes. En efecto, la función de intermediación asignada al poeta como eslabón en la cadena de comunicación divino-humana, reaparece en torno al problema de la inspiración.⁵²⁴

En “Teoría del arte y del artista”, Marechal define la inspiración en los siguientes términos:

(...) pacífica unidad, inmovilidad por fuera y por dentro, no singularizada por ninguna acción posible y, sin embargo, comprendiéndolas todas. Es una unidad aún no diferenciada, una tranquila beatitud.⁵²⁵

Nuestro autor llama “caos” a este primer momento de plenitud, donde todos los cantos posibles se hallan indiferenciados en el interior del poeta. En la “Glorieta de Ciro”, el astrólogo Schultze cuestiona y responde a los demás comensales: “¿Acaso no saben lo que significa, etimológicamente, la palabra Caos? Significa el vacío del bostezo.”⁵²⁶ Inmediatamente, invita a los presentes a bostezar. Luego, Adán afirma:

⁵¹⁹ Cfr. *Banquete*. 218b: “*philosóphou manías te kai bakkheías*”. Con estas palabras Alcibíades describe uno de los efectos que producen los discursos filosóficos impartidos por Sócrates. El tema de la manía filosófica reaparece con mayor profundidad en *Fedro* 249d-e, pero en esta ocasión no hay ninguna conexión con el delirio báquico. Por su parte, Marechal hace referencia a la cuestión, asociando este tipo de manía al poeta. Véase “Arte poética” del “Heptamerón”. 3, p. 362. Allí explica que el poeta debe hacer partícipes a los hombres de su delirio báquico: “el *aeda* invita, sin pudor, a la danza/ y ofrece los vinos tintos de su locura”.

⁵²⁰ Cfr. *Banquete*. 175e.

⁵²¹ Cfr. *Ibíd.* 176a.

⁵²² Cfr. *Ibíd.* 176c.

⁵²³ Cfr. *Cratilo*. 203e-204a.

⁵²⁴ Cfr. *Ión*. 533d-536d.

⁵²⁵ “Teoría del arte y del artista”. II, 4, p. 391.

⁵²⁶ *Adán Buenosayres*. L. IV, I, p. 495.

“¡El bostezo es una inspiración profunda!”⁵²⁷ Y llama la atención sobre dos detalles: casi siempre viene acompañado de una inspiración física muy honda y de un entrecerrarse de los ojos.

Con relación al primero, explica que en la instancia de creación:

(...) el poeta se ve asaltado por una ola musical que lo invade todo, hasta la plenitud, a semejanza del aire que llena los pulmones en el movimiento respiratorio.⁵²⁸

Esta ola musical tiene para Marechal, al igual que para Platón⁵²⁹, origen divino. En el caso del argentino, el carácter *pneumático* de la creación se encuentra matizado con elementos cristianos. El Verbo insufla el espíritu a las cosas a través de un soplo; los seres gozan de sustancia divina. En lo que concierne al poeta, el procedimiento se resume en el movimiento respiratorio que acompaña el nombrar. El nombrar confiere categoría ontológica a cada una de las cosas pronunciadas.⁵³⁰

Atendiendo al segundo de los detalles, el acto de abrir y cerrar los ojos, podríamos pensar que Marechal no destacó gratuitamente este gesto físico como respuesta al bostezo, ya que el término griego que se utiliza para designar esta acción se encuentra estrechamente vinculado con la noción de misterio. En el *Tránsito del mythos al logos*, Carlos Disandro, presenta un exhaustivo análisis sobre el tema y demuestra que el verbo “*mýein*” se encuentra en la raíz del elenco terminológico “*mythos*”, “*mysterion*” y “*mysticos*”, y quiere decir justamente “abrir y cerrar” los ojos ante la luz, en un acto de contemplación. Como el esplendor de la luz no es tolerado por la pupila humana, tiende a entrecerrarse; pero el ojo está naturalmente apto para ver y, por ello, en un ritmo concurrente tiende a abrirse. El objeto contemplado no es claramente penetrable por la pupila que, sin embargo, en el acto dinámico de abrir y cerrar, sigue siendo determinada por la luz. Abrir y cerrar los ojos, el *mýein* helénico, implica una cierta experiencia de esa realidad que comporta progresivamente una cierta posesión de lo que la realidad sea.⁵³¹

En nuestro caso, el abrir y cerrar de los ojos no acontece por un exceso de luz, capaz de ser tolerada por la vista, sino por el ingreso súbito de aire por la boca. Lo

⁵²⁷ *Ídem.*

⁵²⁸ *Ibid.* L. IV, I, p. 493.

⁵²⁹ Cfr. *Íón*. 533d-536d.

⁵³⁰ Cfr. TEOBALDI, D. “La voluntad cosmogónica en la lírica de Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*, p. 377.

⁵³¹ Cfr. DISANDRO, C. *Tránsito del mythos al logos*. I, 3, pp. 24-27.

recibido en el momento de la inspiración sobrepasa, de tal modo, al poeta que se le hace imposible contemplarlo en su totalidad, sólo alcanza a entreverlo y lo conseguido durante el ver y no ver se exterioriza y encarna en el lenguaje, provocando una limitación y un descenso.

Por último, destacamos la conexión entre inspiración e interioridad en el mundo griego. Disandro sostiene que toda inspiración consiste siempre en una interiorización.⁵³² Por contrapartida, a toda inspiración sucede una expiración, que concluirá con la plasmación concreta del poema. El aire que ingresa a los pulmones debe ser devuelto al exterior, pero de manera renovada. Se opera, entonces, una transformación de lo recibido en el interior del poeta, quien al nombrar las cosas, las dota de una nueva existencia.

1.4. La criatura del poeta

La producción final del poeta se ilumina desde la categoría marechaliana de transmutación. Su relevancia para la creación artística se patentiza –si se entiende que transmutación no quiere decir alteración–, ya que cuando se habla de alteración, se piensa siempre que aquello que se altera, se sigue reconociendo como lo mismo a pesar del cambio. Según las categorías aristotélicas, toda alteración pertenece al ámbito de la cualidad, es decir, a un accidente de la sustancia. En cambio, transmutación quiere decir que algo se convierte de golpe en una cosa completamente distinta y esta segunda cosa en la que se ha convertido es su verdadero ser. Por tanto, no se trata, de ninguna manera, de una transición por alteraciones paulatinas, sino de un modo de transformación que al toparse con el producto final, imposibilita reconocer en éste, vestigios del estado anterior. Es decir, nos encontramos, en virtud del arte, frente a un nuevo ser o, dicho aristotélicamente, frente a una nueva sustancia.

En Marechal, esta noción de transmutación se encuentra contigua a la de alquimia. Como es bien sabido, los alquimistas tenían la propiedad de convertir el mercurio en oro, pero no debemos confundir el oro físico con el oro metafísico. El verdadero alquimista es aquel que halla la piedra filosofal, tesoro que no puede equipararse con ningún bien físico, por más valioso que éste sea. Por tal motivo, todo poeta es

⁵³² *Ibíd.* I, 2, p. 20.

también un alquimista⁵³³, ya que es capaz de transmutar la materia contingente de su arte, en una esencia inmutable.

El poema “Niña de encabritado corazón” de 1929 es el primer intento de esta operación marechaliana que, sin lugar a dudas, puede leerse como una anticipación de “El Cuaderno de Tapas Azules”. En ambos textos, acontece una transmutación alquímica: la transmutación del amor terrestre en celeste; de la criatura terrestre en criatura poética. Según Pedro Luis Barcia, esta es la matriz expresiva de toda la creación marechaliana: la transfiguración de las más diversas realidades del mundo, por medio de la palabra poética, en sustancia intemporal producida por el arte.⁵³⁴ El desafío teórico que se presenta al artista es la posibilidad de detener el tiempo. Tanto la niña del poema como Solveig Amundsen son rescatadas por la palabra. Dicho de otro modo, es factible rescatar a la mujer terrestre, cuya belleza se marchita con el tiempo, mediante el decir poético. Aquí no se confunde la materia primera con su imagen final. Si nos detenemos en el poema, advertimos que la “Niña de encabritado corazón” del primer verso, se transmuta en la “Niña que ya no puede suceder” del último verso. Se trata de un anticipo de la espiritualización de la criatura, que se lleva a cabo plenamente en “El Cuaderno”. La operación alquímica consiste en arrebatarse a la niña-Solveig las propiedades sensibles y edificar sobre ellas una nueva imagen, emancipada de las categorías espacio-temporales. En palabras de Adán:

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 salvados de la materia) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de tal modo que se viera, en adelante, libre de toda contingencia y emancipada de todo llanto. Llamaba yo a la mujer así transmutada: “Niña que ya no puede suceder”.⁵³⁵

En virtud de esta obra alquímica, la mujer adquiere la estabilidad de las cosas espirituales. Se produce en ella un inevitable desdoblamiento. La mujer de la tierra se destruye a medida que la mujer celeste se va edificando en el alma del poeta. En este sentido, la niña-Solveig es la materia prima⁵³⁶, el soporte de toda construcción

⁵³³ Cfr. MARECHAL, L. “*Athnor* (Sainete Alquímico)” en *Obras Completas* II, p. 236.

⁵³⁴ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*, p.113.

⁵³⁵ *Adán Buenosayres*. LVI, XII, pp. 664-665. El poema “Niña de encabritado corazón” perteneciente al poemario “Odas para el Hombre y la mujer” en *Obras completas* I, se encuentra transcrito casi en su totalidad en este pasaje de “El Cuaderno”.

⁵³⁶ En *El banquete de Severo Arcángelo* aparece un personaje femenino secundario: Telma Foussat, considerada también como materia prima, en el sentido de pura potencialidad; como un vacío activo

ideal o el barro con el que se amasa la mujer hecha de poesía. La criatura del arte vive sobre las ruinas del ser contingente y posibilita el ascenso del alma para participar, en alguna medida, de lo eterno. En palabras de Marechal:

El autor somete las cosas naturales a una suerte de magia o alquimia, las arranca de su quicio normal, las libera del gesto único que tienen en el mundo visible y las hace participar de otros destinos, por la virtud del arte: las cosas se “animan” (...).⁵³⁷

Ahora bien, esta transmutación alquímica acontece por el poder asimilador del conocimiento. Según nuestro autor:

(...) uno “se asimila” realmente al otro y se convierte al otro en cierta intimidad de uno mismo, con lo cual el otro deja de ser inalienable y se borra la frontera ilusoria que separa lo objetivo de lo subjetivo.⁵³⁸

Y más adelante, continúa su análisis:

Esa transmutación del otro por un conocimiento (...) es, a mi juicio, lo que confiere tanta vitalidad a las grandes obras de la literatura, tanto en sus héroes como en sus episodios que se dicen de “ficción” y que lo serán tan sólo para los que no han derrotado la “ilusión separativa” que nos rodea”.⁵³⁹

En el mismo sentido, afirma en la reseña bibliográfica: “*El alma de las cosas inanimadas* de Enrique González Tuñón” de 1927:

(...) el hombre sensible mira lo exterior desde un punto de vista particular e interesado; transforma y humaniza la realidad vinculándola a sus sentimientos íntimos. Entonces, las cosas adoptan el alma que les prestó el artista: la realidad no es sino un estado de su espíritu.⁵⁴⁰

Este es el camino de redención que ofrece el arte: “(...) salvar por el espíritu lo que corre sin freno hacia la muerte.”⁵⁴¹ El poeta es habitante de un mundo rico en formas. Marechal advierte que si, en un primer momento, tales formas se muestran como indestructibles y eternas, no tardan en manifestar luego su tramposa ilusión.

de ser que requiere de una forma que la actualice o llene. VIII, p. 90, XI, p. 122, XXVI, p. 258. Véase también II P, A 1.5, p. 76 de nuestro trabajo.

⁵³⁷ “*Interlunio* de Oliverio Girondo” en *Obras Completas* V, p. 422.

⁵³⁸ “Sobre Autorretratos” (1970) en *Obras Completas*. V, p. 388.

⁵³⁹ *Ídem*.

⁵⁴⁰ Cfr. “*El alma de las cosas inanimadas* de Enrique González Tuñón” (1927) en *Obras Completas* V, p. 419.

⁵⁴¹ *Adán Buenosayres*. L.VI, XII, p. 666.

Por tanto, el artífice debe vislumbrar detrás de aquellas vistosas fantasmagorías, el mundo de los principios inmutables, la esfera de lo no perecedero.⁵⁴² En este sentido, las criaturas creadas por el arte ofrecen un rango de realidad más perfecto que el de los seres naturales, son ellas más semejantes a la realidad en sí, ya que no están afectadas por la corrupción y la muerte.

Ahora bien, desde nuestra perspectiva, afirmar que la obra permanezca idéntica a sí misma a través del tiempo, no significa que las lecturas que puedan hacerse de ella sean iguales; lo que pervive es su función orientadora. La obra es un caudal de sentido que se mantiene vigente y abierto para sucesivas interpretaciones; ésta no cambia, pero sí sus lectores.

Retomando la cuestión, aseveramos que, en virtud de la operación alquímica, los seres naturales se transforman en criaturas artísticas. Esta transformación los hace partícipes de un fuero de realidad más perfecto. El artífice realiza, en virtud de su arte poética, la espiritualización de la materia.

C. LOS GÉNEROS POÉTICOS

1. La noción de novela. Recepción de Aristóteles

Un tema que siempre preocupó a Marechal fue, sin dudas, la justificación de su labor como escritor de novelas. Felizmente, consideró oportuno, varios años después de publicada su primer novela y con motivo de algunos estudios que ésta había merecido, dar a conocer las “claves”. Éstas revelan la génesis íntima de la creación literaria y constituyen una especie de desciframiento de su significado profundo.

En este contexto, Marechal refiere su indagación sobre el género de la novela y su hallazgo de la directa relación entre ésta y la epopeya. Reconoce haber encontrado en la *Poética* de Aristóteles, las bases de su concepción de novela. Si bien, la obra del estagirita no se refiere de manera explícita a la novela, Marechal consideró válida la distinción que en ésta se hace, entre epopeya y tragedia, en vistas de la justificación de su labor como novelista.

⁵⁴² Cfr. “Miguel Ángel Bustos. *Visión de los hijos del mal*” en *Obras Completas* V. II, p. 206.

Para Aristóteles, la epopeya, la poesía trágica y la comedia son imitaciones de acciones humanas. Entiéndase por esto que no imitan directamente a los hombres, sino a sus acciones. Estas especies se diferencian entre sí por tres aspectos: los medios, los objetos y los modos de imitación. Atendiendo a los medios, son estos: el ritmo, la armonía y el lenguaje. La imitación se da en las tres especies consideradas por medio del lenguaje. En lo que respecta a los objetos, éstos se explican desde categorías éticas: lo digno, lo indigno y lo semejante. Tanto la epopeya como la tragedia representan acciones serias o dignas; mientras que la comedia se ocupa de representar acciones vulgares o indignas. Por último, resta considerar los modos, éstos son la narración o la dramatización, en primera o en tercera persona. La epopeya se diferencia de las otras dos especies por ser una narración y no una dramatización. Según Aristóteles, puede narrarse de dos modos. El primero se realiza en tercera persona, poniendo la narración en boca de un personaje. En este caso, el poeta-narrador se convierte hasta cierto punto en otro, pues narra a través de su personaje. El segundo se realiza en primera persona, vale decir, directamente por sí mismo; modalidad que, según el griego, es frecuente entre los malos poetas. Para concluir, agregamos que la epopeya utiliza el mismo tipo de versos: el hexámetro dactílico; mientras que la tragedia puede combinar distintos tipos.⁵⁴³

Marechal se vale de esta categorización para syndicar a la novela según los parámetros de la epopeya clásica, adaptada, por cierto, a los avatares históricos. En su configuración de novela asume a la epopeya aristotélica, atendiendo al medio, al objeto y al modo. El medio del que se vale es el lenguaje; el objeto es el relato de las acciones serias que constituyen la vida de un héroe; el modo es el narrativo, en tercera persona, aunque no se privó de la utilización de otros recursos.⁵⁴⁴

Ahora bien, nuestro autor nos revela que fue Macedonio Fernández, quien le proporcionó su primera definición de novela: "Novela es la historia de un destino completo."⁵⁴⁵ Definición que puede equipararse, sin lugar a dudas, con el objeto de la epopeya aristotélica, a la que Marechal asiente con el recaudo de que la vida hu-

⁵⁴³ Cfr. *Poética*. 1447a-1448b.

⁵⁴⁴ Este es el caso del *Adán Buenosayres*, los puntos de vista manejados son tres: la tercera persona es la dominante en el narrador "L. M", aunque siempre desde la óptica más bien exclusiva del personaje Adán. La segunda persona del singular que Adán maneja en sus dos textos: "El Cuaderno de Tapas Azules" y "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". En tercer lugar, la narración en segunda persona, usado en el Libro V capítulo I, cuando Adán desdoblado se dirige a sí mismo, facilitando la evocación de lo vivido. Para profundizar este tema, véase la "Introducción biográfica y crítica" al *Adán Buenosayres* de Barcia, pp. 45-46.

⁵⁴⁵ "Claves de *Adán Buenosayres*". 2, p. 170; "Autobiografía de un novelista", p. 62.

mana suele comportar no un solo destino, sino varios que se traducen en una serie de muertes y resurrecciones.⁵⁴⁶

En la *Poética* de Aristóteles, encontró la solución definitiva: “La novela no es una corrupción, sino un sucedáneo de la epopeya.”⁵⁴⁷ Es decir, la novela sigue los cánones aristotélicos de la epopeya, pero el mundo histórico al que pertenece ya no es el mismo. Dicho de otro modo, es el resultado último de la adaptación de la epopeya, según la preceptiva aristotélica, a las condiciones de nuestra época. Desde esta perspectiva, el Marechal novelista, en ningún momento, resignó su labor de poeta, ya que según aprendió del estagirita: “(...) todos los géneros literarios eran y deben ser géneros de la poesía, tanto en lo épico, lo dramático y lo lírico.”⁵⁴⁸

Otra cuestión que receipta de Aristóteles es la distinción entre poesía y métrica. Si algo tienen en común el filósofo griego y el poeta argentino, es la clasificación del *status* poético no depende de la composición en verso, sino de la “trama” o “concepto poético”. En palabras del estagirita:

Pero los hombres, relacionando la creación poética con el metro, llamaron a unos poetas elegíacos y a otros poetas épicos, denominándolos comúnmente no de acuerdo con la imitación, sino según el metro empleado.⁵⁴⁹

En los tiempos de Aristóteles, se llamaba poetas, incluso, a los médicos y físicos que componían sus obras en verso.⁵⁵⁰ Por esto, el filósofo sostiene que el poeta debe ser artífice de argumentos más que de versos.⁵⁵¹ Se entiende por argumento la estructuración de los hechos o de las acciones que constituyen la obra. El argumento es el núcleo inteligible de la epopeya antigua y consiste en la imitación de una acción completa. Las partes deben ordenarse, de tal modo que si se traspone o se suprime una, se altera o disloca el todo. Por esta razón, Aristóteles compara el argumento o trama con un ser vivo, poseedor de principio, partes y fin propio.⁵⁵²

⁵⁴⁶ Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 2, p. 170.

⁵⁴⁷ “Claves de *Adán Buenosayres*”, 2, p. 171. “Autobiografía de un novelista”, p. 63. “James Joyce y su gran aventura novelística” (1941) en *Obras Completas V*, p. 300.

⁵⁴⁸ “Los puntos fundamentales de mi vida”. 6, p. 402; “Abelardo Castillo: tres dramas” (1967), p. 209.

⁵⁴⁹ *Poética*. I, 1447b 13-15, p. 31.

⁵⁵⁰ Marechal se refiere a este hecho denunciado por Aristóteles en un pasaje de “Entrevista” (1962) *Obras Completas V*, p. 326. Allí afirma: “No olvidemos que los antiguos escribían en poemas hasta sus doctrinas físicas”.

⁵⁵¹ Cfr. *Poética*. 51b 27-28.

⁵⁵² Esta reflexión se dirige directamente a otro problema fundamental: la unidad de acción en la epopeya. Véase *Poética*. 1459a 20-25.

Ahora bien, no podemos abordar el problema de la métrica y de la rima sin aludir brevemente a la disputa que Marechal sostuvo con su tocayo cordobés: Leopoldo Lugones.⁵⁵³ Para nuestro Leopoldo, el uso de la rima no se originó en el deseo de musicalizar palabras, sino por una necesidad histórica de estimulación de la memoria. En una edad en que los hombres no poseían recursos gráficos, debieron alargar la vida de sus ideas por la transmisión oral. Como era necesario confiar en la memoria de los transmisores, amoldaron los textos en formas ajustadas y de fácil recordación, así nacieron la métrica y la rima. Además, la pobreza de los idiomas, compuestos de vocablos asonantes y consonantes en su mayoría, facilitó el trabajo de musicalización.⁵⁵⁴

En este sentido, Marechal se autoproclama “versilibrista” y sostiene que la rima es, muchas veces, un retintinear que sofoca lo más precioso de la obra: su estructura íntima, vale decir, el “concepto poético”.⁵⁵⁵ En consecuencia, consideramos que la noción de argumento o trama aristotélica puede ser extensiva a la novela y, por tanto, a la poesía, ya que, constituyéndose ésta como núcleo fundamental, según la necesidad de expresión, puede encarnarse en distintos géneros poéticos.

2. El simbolismo épico. Recepción de Homero

Marechal construye su definición de novela a partir de la recepción de Aristóteles. Pero es Homero, quien le proporciona las claves de lectura simbólica de la epopeya o novela épica. Sin dudas, el poeta griego ha ejercido sobre él una influencia profunda y prolongada. Precisamente, fue la relectura de la *Ilíada* y de la *Odisea*, lo que le llevó a ajustar su novela a las epopeyas clásicas. Es evidente la imitación externa de los modelos clásicos en varios personajes. El autor menciona expresamente la modalidad de “minuciosa ‘objetividad’ del relato”⁵⁵⁶, inspirada especialmente en la rapsodia XXII de la *Odisea*⁵⁵⁷, como así también la notable extensión de la novela, su carácter episódico, la extraordinaria variedad de temas aludidos o tratados y el aparente desorden en la disposición, que inducen al lector a establecer relaciones con la

⁵⁵³ Ya nos hemos referido a este tema en nuestra Introducción, II, pp. 24-25.

⁵⁵⁴ Cfr. “Retruque a Lugones”.II, pp. 223-224.

⁵⁵⁵ Cfr. “Las cuatro estaciones del arte” en *Cuaderno de Navegación*. VI, p. 158.

⁵⁵⁶ “Claves de *Adán Buenosayres*”. 16, p. 190.

⁵⁵⁷ Cfr. *Ídem*. 190.

obra homérica. Pero más allá de esto, *Adán Buenosayres* intenta representar una “realización espiritual”, una “experiencia metafísica”, a la que Marechal categoriza como una “cuarta dimensión” que se esconde y se revela en la apariencia del relato épico. En este sentido, se comprende por qué afirma que todo lo verdaderamente poético debe ser metafísico a la vez.⁵⁵⁸

Ahora bien, las epopeyas clásicas encierran un significado simbólico. Según nuestro autor, en la *Ilíada*, la realización espiritual se traduce en el simbolismo de la guerra; mientras que la *Odisea* y la *Eneida* de Virgilio están atravesadas por simbolismo del viaje.⁵⁵⁹ Por su parte, las tres novelas de Marechal están escritas en clave simbólica. El simbolismo del viaje es el eje, en el cual se sustenta el *Adán Buenosayres*; el convivio o simposio es la matriz simbólica de *El banquete de Severo Arcángelo*; y el simbolismo de la guerra es el sostén de *Megafón*. Entre éstos, el viaje constituye el símbolo más abarcador. Según Barcia, es la “*imago mundi*” matriz.⁵⁶⁰ El viaje es una vía de perfeccionamiento ontológico que atraviesa toda la producción marechaliana.⁵⁶¹ Lo encontramos en los ensayos, en casi toda la poesía y en las novelas, aún en aquellas que están estructuradas bajo otros simbolismos. En *El banquete*, Lisandro Farías debe realizar un viaje espiritual que lo lleve como destino final a la “Cuesta del Agua”⁵⁶², una especie de Paraíso regenerador, hacia el cual el protagonista debe dirigirse. El camino de acceso se encuentra plagado de dificultades y supone grados de ascenso. Por su parte, en *Megafón*, también se halla el viaje odiseico, que deben emprender el protagonista y sus acompañantes para alcanzar la liberación de la Patria, empresa que supone otro viaje, que se encamina a la búsqueda de Lucía Febrero, el núcleo femenino que conduce a la purificación. En el *Adán*, el viaje es el símbolo-eje, a partir del cual se estructura la novela. El protago-

⁵⁵⁸ Cfr. “Distinguir para entender” (1967) en *Obras Completas V*, p. 335. Sobre este tema véase I P, III, pp. 53 y ss.

⁵⁵⁹ Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 4, p. 172. Marechal se preocupó especialmente por demostrar que el *Adán* es rigurosamente “opuesto” al *Ulises* de Joyce, señalando que, si bien, ambos tomaron la “técnica del viaje” de Homero, el irlandés no tomó como él lo hizo, el “simbolismo intelectual del viaje”. En este sentido, aclara que el viaje de Bloom –su epopeya– no se trata de un “tema metafísico”, sino de un “tema literario”. El héroe se dispersa en la multiplicidad sin alcanzar nunca la “unidad humana”. Por el contrario, *Adán Buenosayres* se desplaza con un objetivo determinado: alcanzar la unidad de su ser trascendente. Cfr. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 17, pp. 190-191; “James Joyce y su gran aventura novelística” (1941) en *Obras Completas V*, pp. 300-301.

⁵⁶⁰ Cfr. BARCIA, P. “Estudio preliminar” al *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1ª versión, 4ª edición de 1939). p. 20. Retomamos este tema en IV P, B, pp. 207 y ss.

⁵⁶¹ De manera particular en el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*; en los poemas “Laberinto de Amor” (1936), en el “Centauro” (1940) y en el “Viaje de la Primavera” (1945) en *Obras completas I*.

⁵⁶² Retomamos este tema en IV P, B 2.2, pp. 231 y ss.

nista realiza un itinerario físico y metafísico, que responde a dos movimientos: uno de expansión o centrífugo y otro de concentración o centrípeto. En el camino por la calle Gurruchaga, el personaje se encuentra con algunas figuras homéricas. Aparece, por ejemplo, el ciego Polifemo, en la figura del español que pide limosna en una de las calles frente a la iglesia de San Bernardo. También encontramos a la figura de Circe, la maga, en “La Hormiga de Oro”, representando la tentación que puede distraer al héroe de su aventura. Se recrea el episodio de las sirenas, en las tres muchachas, quienes acostadas en un zaguán, están tentando a los viajeros que pasan por la calle.⁵⁶³ Este procedimiento de incorporación de personajes homéricos reconocibles responde a la intención marechaliana de buscar una conexión explícita entre su novela y el simbolismo del viaje homérico.

Precisamente, el héroe principal de la *Odisea* es un gran narrador, que hace uso de sus habilidades en el recitado épico, ya sea en la corte del rey feacio, donde seduce a la nobleza (XII), o en la humilde cabaña del amable pastor de cerdos (XVII). Ulises es hábil contando historias, “famoso como cantor”⁵⁶⁴, es decir, un poeta y también un viajero sin recursos, que depende de la caridad de aquellos que lo reciben. En conclusión, es un poeta errante que alcanza la dignidad de héroe. En este sentido, consideramos valioso señalar la semejanza entre los personajes Adán-Ulises.

Ahora bien, la recepción marechaliana no es meramente pasiva, sino productiva. Nuestro autor recupera el viaje-navegación de Ulises y lo resignifica desde la perspectiva cristiana. En el artículo “Los puntos fundamentales de mi vida”, revela que el viaje de *Adán* es una “realización crística”, que acontece en dos movimientos complementarios. La Ítaca material del héroe no es otra que su cuarto de la calle Monte Egmont; su Ítaca espiritual es el Cristo de la Mano Rota que lo pescó y lo retiene, desde el pórtico de la Iglesia de San Bernardo, en Villa Crespo.⁵⁶⁵

A propósito de la recepción de Homero, nos parece oportuno destacar la escena evocada en el *Adán Buenosayres* por los alumnos del protagonista, la cual consiste en la representación de varios fragmentos de la rapsodia XII de la *Odisea*. En este caso, el texto antiguo forma parte de la novela contemporánea y se establece así una intertextualidad evidente que contribuye a producir en el lector la impresión de

⁵⁶³ Cfr. “Autobiografía de un novelista”, p. 66.

⁵⁶⁴ Cfr. *Odisea*. XI, 368 y XVII, 518.

⁵⁶⁵ Cfr. “Los puntos fundamentales de mi vida” en *Obras Completas* V. II, p. 402.

una fusión entre el plano épico y el mundo que rodea al protagonista.⁵⁶⁶ Adán es un maestro de escuela, quien evocando la *Odisea*, recrea la rapsodia XII. Transforma el aula en la nave griega y embarca a sus treinta alumnos a revivir la aventura homérica. El héroe "(...) forcejea entre sus ligaduras, prisionero a la vez de un mástil y un canto"⁵⁶⁷ y al dejar atrás a las sirenas expresa: "¡Oír la música, sin caer en el lazo de quien la profiere! ¿Y cómo? Ciertamente, hace falta un navío y un mástil."⁵⁶⁸ El pasaje se cierra con la visión de una mujer: Nuestra Señora del Buen Aire, patrona de los navegantes. Ella sostiene, en uno de sus brazos, a un niño y, en el otro, a un pequeño navío.

La recepción de este relato reaparece en el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de 1939, donde el mito de las sirenas adquiere un "sentido moral"⁵⁶⁹ y, algo más, una dimensión metafísica y cristiana. El mástil de la nave de Ulises –donde el héroe se hace atar para no perder el dominio de sí y de su empresa– se transmuta en la cruz de Cristo. Según Marechal, detrás de este pasaje se esconde una enseñanza moral: "El peligro no está en oír las sirenas, sino en dirigirse a ellas."⁵⁷⁰ Pero no todos pueden escuchar su canto, sólo puede hacerlo el héroe encadenado al mástil, para quien las bellezas mundanas son ocasión de apertura al horizonte divino, sin embargo, tomadas en sí mismas, sólo atraen y despedazan a los que se dirigen a ellas.

En conclusión, la novela marechaliana es un centro aglutinante, en el que conviven Aristóteles, Homero y también, como veremos a continuación, Platón. El argentino recepta la tradición griega y la pone en diálogo con su concepción metafísica y cristiana, a fin de construir la trama del destino o de los destinos posibles del héroe, llámese Adán, Lisandro Farías o Megafón.

⁵⁶⁶ Cfr. CORNAVACA, R. "El Simposio platónico en las tres novelas de Marechal" en *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. p. 2.

⁵⁶⁷ *Adán Buenosayres*. L. V, II, p. 601.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p. 602.

⁵⁶⁹ Cfr. La clasificación de "sentido moral" aparece en la edición de 1939, pero ya no en la de 1965. Cfr. *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). 9, p. 121. Sobre este tema véase las notas 104 y 110.

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 122.

3. El sainete: lo cómico, lo trágico y lo ridículo

La novela marechaliana se sostiene en dos ejes fundamentales: el poético y el metafísico. Sin embargo, nuestra presentación está incompleta si no añadimos un tercer eje de sustentación: el humorístico.⁵⁷¹ El humor es utilizado como soporte de una realidad más profunda; crea una disonancia en la estructura seria del relato, revelando un aspecto trágico: la distancia entre la vida humana y la divina.

Para nuestro autor, el humor se entiende como “humorismo angélico”, porque se apoya en una visión cristiana de la Creación, la cual supone un optimismo festivo, basado en la posibilidad de transformación o redención espiritual. En este sentido afirma: “(...) la sátira puede ser una forma de caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que, tal vez, los ángeles esbozan ante la locura de los hombres.”⁵⁷² Desde esta perspectiva, se comprende el carácter anagógico de la risa, como una vía de conocimiento, ya que, también, es posible un descenso y un ascenso por lo cómico, como instancia de purificación.

Tanto en las “Claves” como en la “Autobiografía de un novelista”, el autor asegura que, para la elaboración de su primera novela, tomó como modelo a los poemas épicos burlescos. Cita particularmente el poema de Aoristo *Orlando el Furioso*, en el cual se trata humorísticamente a las fiestas caballerescas. Este es el mismo ejemplo que siguió Cervantes en su propuesta de ridiculizar a las novelas de caballería. También, Marechal, revela explícitamente la influencia de Rabelais, cuya obra conoció desde su infancia. Esta le dejó tres huellas fundamentales: a) el gusto de un humor sin agresiones que oculta un sentido metafísico bajo su máscara tremendista; b) una inclinación a la “*gigantomaquia*” que influyó en la composición de sus personajes, los cuales revisten una estatura heroica; c) una falta de temor por los vocablos gruesos o malas palabras que, según explica, las utilizó no por gusto, sino por necesidad.⁵⁷³

Analizamos a continuación, el intercambio entre el humorismo marechaliano y las concepciones estéticas de los filósofos griegos: Platón y Aristóteles. Del primero, examinamos la ductibilidad del diálogo, como género receptor y aglutinante de otras especies, tales como la comedia y la tragedia, y lo comparamos con el carácter

⁵⁷¹ Cfr. “Autobiografía de novelista”, p. 71.

⁵⁷² “Prólogo indispensable” del *Adán Buenosayres*, p. 147.

⁵⁷³ Cfr. “Autobiografía de novelista”, pp. 70-71. “Claves de *Adán Buenosayres*”. 11, p. 182; 15, p. 188.

complejo de la novela marechaliana. Por otra parte, atendemos a la recepción de las nociones aristotélicas: compasión, terror y *kátharsis*, las cuales propician un efecto purgativo o purificativo del alma del lector.

3.1. Comedia y tragedia. Recepción de Platón

En la segunda novela de Marechal, se revelan inconfundibles vestigios platónicos. Ante todo, el término “banquete” evoca ineludiblemente el diálogo homónimo del ateniense. Sin dudas, algún resto del esquema del *Banquete* platónico perdura probablemente en la disposición de las exposiciones –en forma de monólogos, diálogos o concilios– que versan sobre temas preparatorios del gran banquete final. Podemos considerar también la presentación como relato de un relato, ya que el autor reproduce la narración que oyó de Lisandro Farías, participante efectivo del evento. De esta manera, reproduce una técnica frecuentemente usada en los diálogos platónicos y claramente resaltada en el caso del *Banquete*. En la introducción (172 a-174 a), queda suficientemente claro que el texto escrito registra el relato que Apolodoro hizo a sus amigos, el que –a su vez– era reproducción de otro relato de alguien que –a su vez– había estado presente en la reunión de Sócrates en la casa de Agatón y que constituye el cuerpo del diálogo platónico.

Ahora bien, además de a estas semejanzas, atendemos particularmente a la noción de sainete marechaliano. Estimamos que no es casual que esta temática aparezca, justamente, en la obra que lleva el mismo nombre que la del filósofo ateniense, ya que en ambas, se propone un género de escritura, en el cual comedia y tragedia se encuentran íntimamente unidas. Para Marechal, el sainete –drama o tragicomedia– es la imagen de la existencia del hombre sobre la tierra. La vida es también una tragicomedia, cuyo protagonista es el hombre. Coincidentemente, la obra dramática que Severo le encarga componer a Lisandro se denomina el “Sainete de la Vida Ordinaria”.

El aspecto cómico es encarnado por los dos clowns que dirigen la llamada “Oposición al Banquete” y contrastan con la seriedad del asunto y de los discursos pronunciados por los otros participantes. Por su parte, en el *Banquete*, se presentan algunas escenas de comicidad, concentradas mayormente en torno al comediógrafo Aristófanes. Pero lo que más nos interesa es la última escena: cuando ya todos se

habían ido o quedado dormidos, Platón hace permanecer despiertos a Aristófanes, Agatón y Sócrates, empeñados en una discusión sobre el arte de la poesía. El maestro de Platón persuade a los otros dos personajes y los conduce a reconocer, en primer lugar, que es propio de un mismo hombre saber componer comedias y tragedias, y, en segundo lugar, que quien es poeta trágico, según las reglas del arte, también lo es cómico. Forzados a admitir esto sin seguirlo bien, daban cabezadas de sueño. Aristófanes se durmió primero y luego, ya de día, Agatón.⁵⁷⁴

Según Reale, el final de los grandes diálogos suele resumir, en pocas palabras, el espíritu y ciertos mensajes de fondo de la obra. En este sentido, enfatiza el hecho de que los dos personajes no estaban muy convencidos del discurso de Sócrates, con lo que Platón da a entender muy bien que, obviamente, Aristófanes no habría podido escribir tragedias ni Agatón, comedias; mientras que el filósofo, justamente, sobre la base de la búsqueda de la verdad, podía expresarse en la doble dimensión, de lo cómico y de lo trágico.⁵⁷⁵

Esta propuesta platónica es ampliada por Marechal: la vida en sí misma es un sainete, ya que todo lo que está, en alguna medida, fuera del Gran Principio es cómico y dramático al mismo tiempo.⁵⁷⁶ En palabras de nuestro autor:

Lo que me cansa es esta sucesión de gestos que uno cumple y hace cumplir a los demás inexorablemente. Acciones y reacciones, diálogos y monólogos, los hipos de la tragedia y las risas del sainete: una vocación del teatro que nos empuja todos los días a las tablas y nos ordena un mutis todas las noches. Y uno se resiste a entrar en escena; pero una vez allá colabora en ese juego de fantasmas iluminados (...) Porque hay algo de liturgia en esta comedia.⁵⁷⁷

Ahora bien, el diálogo platónico es un género tal de escritura, que permite la incorporación, tanto de la tragedia como de la comedia, asumidas, por cierto, desde una dimensión filosófica abarcadora y superadora. En consecuencia, son para nosotros muy valiosas estas palabras de Reale:

(El diálogo platónico) nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica, el drama, entre la prosa y la poesía

⁵⁷⁴ Cfr. *Banquete*. 223 c-d.

⁵⁷⁵ Cfr. REALE, G. *Eros, demonio mediador*. XIII, pp. 226 y s.; *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. VI, p. 168.

⁵⁷⁶ Cfr. *El banquete de Severo Arcángelo*. XIV, p. 153, 158, XVII, p. 187, XIII, pp. 192-193, XXX, p. 300.

⁵⁷⁷ *Megafón o la guerra*. III, p. 433. Destacamos aquí la referencia al “hipo”, motivo que evoca la participación de Aristófanes en el *Banquete* platónico (185 c-e).

(...) Este tipo de escritura fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto
(...) Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la novela.⁵⁷⁸

Por esta razón, consideramos que el diálogo platónico es el primer modelo anticipatorio de la novela marechaliana. En ella conviven lo cómico y lo dramático, el humor y la seriedad; la narración y la poesía. Este carácter aglutinante propio de la novela es designado por Barcia como “novela *summa*”.⁵⁷⁹ La novela, en tanto *summa*, se alimenta de una doble vía: por un lado, la asimilación de toda la producción previa de Marechal y, por otro, la incorporación de temas y citas de diferentes autores, actitud que responde a la decisión de incluir la mayor diversidad de planos, asumidos en una unidad final. La primera es, en términos de Barcia, una “autofagocitación”. Proceso, por el cual, Marechal incorpora en la novela toda la materia creativa propia. Esto es bien claro en el *Adán Buenosayres*. Por una parte, la autofagocitación de sus poemarios, desde *Días como flechas* (1926) hasta *Sonetos a Sophía* (1940). Por otra, el flanco reflexivo del autor, la ensayística, también va a nutrir la novela. Ésta va de 1927 a 1945: *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, “*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica”, “El sentido de la noche en el nocturno europeo de Eduardo Mallea”, “James Joyce y la aventura novelística”, “San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*”, “Recuerdo y meditación de Berceo”, “Lo autócotono y lo foráneo en la lírica” y notas y ensayos dispersos, en los que ha ido dejando vestigios de su reflexión en torno a su proceso de reconversión personal. Todo está incorporado de alguna manera en *Adán*. Pero no sólo es una novela *summa*, por esta suerte de trasmutación de toda su producción previa –lírica, ensayo– a la prosa narrativa, sino porque ello no sólo se aplica a su propia obra, sino también a la ajena, a través de varias parodias que la novela incluye. Mencionamos brevemente aquellas que aluden a autores de nuestra incumbencia: la descripción homérica del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada*, a propósito del quimono de Samuel Tesler (L. I, II); la utilización de recursos homéricos para la presentación de batallas entre campeones, para la trifulca callejera de Juancho y Yuyito (L. II, I); la incorporación casi textual de un pasaje cómico de *Las ranas* de Aristófanes (L. III, I) y la apo-

⁵⁷⁸ REALE, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. VI, p. 165.

⁵⁷⁹ BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*. p. 114. Para el comentador, la novela *summa* responde a una voluntad decidida de que el relato incluyera la mayor diversidad de planos, asumidos en una unidad final profunda. Unidad en la diversidad. *Summa* es adición e integración en lo esencial.

yatura paródica general en el marco de la *Odisea* y la *Divina Comedia*. En fin, todo esto hace, según lo entiende Barcia, que no haya en la literatura argentina otra obra que contenga tal riqueza de planteamientos de intertextualidad y de formas paródicas como el *Adán*.⁵⁸⁰

Pero más allá del procedimiento particular utilizado en el *Adán Buenosayres*, destacamos la modalidad inclusiva de la novela marechaliana y su semejanza con el diálogo platónico. Ambos propenden a la unidad de lo diverso; concilian el humor y la tragedia, como formas características de la vida humana que, según nuestro autor, fluctúa permanentemente entre lo ridículo y lo sublime.

3.2. La *kátharsis* por la risa. Recepción de Aristóteles

En la producción marechaliana, hay estrategias que conforman la apariencia externa de lo paródico, enmascarando un simbolismo más profundo. Según hemos visto, el sainete se construye, a partir de la incorporación simultánea de lo cómico y de lo trágico. En este sentido, el tipo de hombre más apto para protagonizar un sainete es aquel que oscila permanentemente entre la risa y la seriedad, como así también entre los dos extremos de la virtud y el vicio. Por esta condición de ambivalencia, el protagonista reúne las dos condiciones para excitar la compasión y el temor del lector-espectador.

Estos dos sentimientos nos remiten inexorablemente a la tragedia aristotélica. Nuestro autor se detiene pormenorizadamente en esta cuestión, a la que le dedica uno de los capítulos de su *Cuaderno de navegación*, titulado: “Breve tratado sobre lo ridículo”. Allí define a la tragedia como “imitación de un acto grave” y, por contrapunto, a la comedia como: “imitación de un acto risible”.⁵⁸¹ Evidentemente la primera definición está tomada del sexto capítulo de *Poética* 1449b 24;⁵⁸² lo que nos llama la atención es que utiliza la misma traducción de Menéndez y Pelayo⁵⁸³ y no la de Schlegel, quien sustituye el adjetivo “grave” por “digno”. Consideramos a este detalle terminológico como un indicio que da cuenta del modo de recepción operado por

⁵⁸⁰ Cfr. *Ibíd.* pp. 114-116.

⁵⁸¹ Cfr. “Breve tratado sobre lo ridículo” en *Cuaderno de navegación*. p. 232.

⁵⁸² *Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας (...)*

⁵⁸³ MENENDEZ Y PELAYO. *Historia de las ideas estéticas* I. II, p. 57.

nuestro autor, quien se valió simultáneamente tanto de fuentes directas como indirectas.

La tragedia ocasiona en sus espectadores, mediante la compasión y el temor, una suerte de “purga pasional” que se llama *kátharsis*. Pero en realidad, lo que a Marechal le interesa es averiguar, si es posible una transposición de los efectos de la tragedia a la comedia o, dicho en sus propios términos, si es dable una “catarsis por la risa”.⁵⁸⁴

Desde esta perspectiva, analizamos cada uno de los elementos en juego. En primer lugar, señalamos que es Aristóteles, quien le proporciona a Marechal una indicación decisiva para afrontar un problema estético fundamental: el efecto sobre el espectador. Ciertamente, el espectador está realizando en sí mismo y, de algún modo, las experiencias trágicas del actor. La representación de la acción trágica opera en el espectador por “compasión” (*éleos*) y “temor” (*phóbos*). En Aristóteles, “compasión” y “temor” no deben entenderse como un estado anímico, sino más bien como experiencias que le llegan a uno desde afuera, que sorprenden y arrastran. *Éleos* es la desolación, por ejemplo, desolador es el destino de Edipo. *Phóbos* es un escalofrío; uno se ve sacudido por el estremecimiento. Desolación y terror son dos formas de éxtasis; de un estar fuera de sí. Ambas dan testimonio del hechizo irresistible de lo que se desarrolla ante uno.⁵⁸⁵

En la *Retórica*, Aristóteles define estas pasiones del alma de la siguiente manera:

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos.⁵⁸⁶

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males (...), sino aquellos que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos no cuando parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder.⁵⁸⁷

La compasión y el temor se generan en el espectador, porque están presentes previamente en la estructura de los hechos narrados. Esto cobra tal importancia que

⁵⁸⁴ Cfr. “Breve tratado sobre lo ridículo”. p. 232.

⁵⁸⁵ Para profundizar este tema véase el capítulo de Gadamer: “El ejemplo de lo trágico” en *Verdad y Método I*. II, 4, 4, pp. 174 y ss.

⁵⁸⁶ *Retórica*. B 8, 1385b 13-15.

⁵⁸⁷ *Ibíd.* B 5, 1382a 21 y ss.

Marechal coloca el sentimiento de compasión, incluso, en la génesis de la obra. En “Novela y método” afirma:

Pese a la necesaria objetividad de la novela (género que a mi juicio debe excluir todas las irrupciones subjetivas del narrador), resulta que si el narrador no está presente como “agonista” de su obra, lo está en todos y cada uno de los personajes que describe y que se dan entonces como otros tantos desdoblamientos del narrador, mediante los cuales se “realiza” él en sus “posibles” o en potencia de ser. De tal manera que si el narrador hiere, se hiere.⁵⁸⁸

En efecto, esta forma de “padecer con” aristotélica, está presente no sólo en el lector-espectador, sino también en el autor y en la estructura de la obra.⁵⁸⁹ El asentimiento del agobio no se refiere al decurso trágico, experimentado por un espectador particular, sino a una ordenación metafísica del ser que vale para todos. Desde esta perspectiva universal, se entiende el segundo de los sentimientos trágicos: el temor. Instalado frente al texto trágico, el lector-espectador descubre el riesgo de que su drama posible abandone la mera potencialidad y se resuelva en acto. Y esa conciencia de su posibilidad y riesgo trágicos es la que lo lleva entonces, a experimentar el sentimiento de terror.⁵⁹⁰

Aclaradas estas nociones, Marechal se pregunta si es posible una transposición de éstas a la comedia. A tales fines, acude al capítulo quinto de la *Poética* aristotélica e introduce una cita textual. El argentino ofrece la siguiente traducción del párrafo 1449a 33-34: “Lo ridículo tiene por causa una privación y una fealdad no acompañadas de sufrimiento y no perniciosas.” En esta oportunidad no sigue estrictamente la versión de Schlesinger, quien traduce el sustantivo griego “*geloïon*” con el término “risible”, en lugar de “ridículo”. Reproducimos a continuación la traducción del profesor alemán: “Lo risible es un defecto y una desfiguración sin dolor ni perjuicio”.⁵⁹¹ Este ejemplo refuerza la hipótesis que no es plausible adjudicar a Marechal el uso de una única edición de las fuentes antiguas y medievales.

Ahora bien, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.⁵⁹² Cabe preguntar entonces: ¿cuál es el defecto, por el cual, lo cómico se define? O dicho en términos marechalianos: ¿a qué privación nos referimos, cuando hablamos de algo

⁵⁸⁸ “Novela y método” (1968) en *Obras Completas V*, p. 377.

⁵⁸⁹ Cfr. “Victoria Ocampo y la literatura femenina” (1939) en *Obras Completas V*, p. 295. “Arte poética” del “Heptamerón”. 26, p. 374.

⁵⁹⁰ Cfr. “Breve tratado sobre lo ridículo” en *Cuaderno de Navegación*, p. 233.

⁵⁹¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. Schlesinger. V, 1449a 33-34, p. 43.

⁵⁹² *Ibíd.* V, 1449a 35-36, p. 43.

ridículo? Se trata de una privación de la verdad y, por contrapunto, damos en la mentira; de la belleza y damos en la fealdad; del bien y damos en el mal.⁵⁹³ En sentido extensivo, lo cómico se daría en las contingencias y en las limitaciones de toda criatura. Dicho de otro modo, la creación entera es una comedia.

Por su parte, el espectador padece con los actores la misma experiencia ridícula, ya que reconoce sus propios defectos y contingencias bajo formas risibles. Y esa experiencia de su propio ridículo suscita en él, no ya el terror de la tragedia, sino la risa. Por esta razón, Aristóteles destaca que, para que lo cómico acontezca, es necesario que la privación y la fealdad no estén acompañadas de sufrimiento. Esto es lo que Marechal denomina “catarsis por la risa”, la cual sucede en la medida en la que el espectador toma conciencia de sus propios defectos y limitaciones. Pero nuestro autor da un paso más, argumentando que esa toma de conciencia no sería posible para el hombre, si no tuviera en sí mismo y de algún modo la noción de Alguien sin límites ni defectos, con quien comparar la magnitud y naturaleza de sus privaciones humanas. Lo que le permite concluir que: “(...) una carcajada puede ser el comienzo de una metafísica.”⁵⁹⁴

La risa se convierte así en otra forma de mediación entre el hombre y la divinidad. En este sentido, el humor es análogo a la tragedia, pero sin revestir su carácter de seriedad. La catarsis por la risa tiene también por finalidad purgar de vicios los ánimos de los hombres. Al respecto, Francesco Buonamici realiza un comentario incluido en la edición de García Yebra, que bien podría haber salido de la pluma de Leopoldo Marechal: “(...) con la risa nos purga la comedia; con la compasión la tragedia.”⁵⁹⁵

Ahora bien, en su interpretación del término “catarsis”, García Yebra nos explica que es propiamente un término proveniente del lenguaje de la medicina, que corresponde al latino *purgatio*, “purgamiento” o “purgación”. De este primer sentido fisiológico, se pasó, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de “expiación” o “purificación”. Por último, se usa también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también se purgan

⁵⁹³ Cfr. *Ibíd.* p. 234.

⁵⁹⁴ *Ibíd.* p. 235.

⁵⁹⁵ BUONAMICI, Francesco en GARCÍA YEBRA, V. (Ed.). *Poética*. “Apéndice”, I. 19, p. 367.

las pasiones o afecciones del alma para curar sus dolencias.⁵⁹⁶ Esta purgación no consiste, sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas. Hay que comprender que la purgación del alma no trata de suprimir, extirpar o desarraigarse, sino moderar, templar, reducir a justa proporción o medida. En definitiva, hay detrás de esta serie de ocurrencias terminológicas un sentido moral.

En lo que concierne a la interpretación marechaliana del término “catarsis”, se distinguen dos sentidos: el moral y el metafísico. El primero, opera a modo de purga, provocando que el espectador se cure del riesgo de las pasiones. El segundo, consiste en el reposo del alma tras haber cumplido, siquiera virtualmente, una experiencia dolorosa o risible, cuya posibilidad queda excluida en adelante.⁵⁹⁷ Desde esta perspectiva, la catarsis es, también, clarificación y purificación; es el retorno del alma desde el desconocimiento al conocimiento, desde la turbación al orden y al equilibrio.

En conclusión, Marechal realiza la transposición de los efectos de la tragedia aristotélica a la comedia. La compasión, el temor y el ridículo son motivo de un ascenso del alma, ya sea por la seriedad o por la risa. En ambos casos, la imperfección humana se comprende como carencia de lo Absoluto. En este sentido, la catarsis es la toma de conciencia de esa imperfección, permitiendo al lector-espectador alcanzar su sentido profundo, el cual va más allá de un perfeccionamiento moral, tal como el que proponía Aristóteles. La propuesta de Marechal es de tenor metafísico: apunta a concebir la poética, ya sea en su manifestación trágica o cómica, como un puente que posibilita la comunicación entre el hombre y la divinidad.

⁵⁹⁶ Cfr. GARCÍA YEBRA, V. (Ed.). *Poética*. “Apéndice”, II, pp. 382-383.

⁵⁹⁷ Cfr. “Breve tratado sobre lo ridículo”. pp. 233-234.

CUARTA PARTE

BELLEZA Y MÍSTICA

A. LA MÍSTICA COMO *RECAPITULATIO*

La estética de Marechal es, por sobre todo, una estética unitiva. El punto de unificación de lo disperso, de religación de lo múltiple, encuentra su unidad más perfecta en la mística. En este sentido, consideramos válido hablar de una verdadera *recapitulatio*. En ella se integran, a su vez, la belleza ontológica y la poética. Desde este núcleo unificador, cobra sentido toda la tendencia ascensional que configura la estética marechaliana.

La poesía es el arte de lo inefable. El poeta busca apresar, tanto lo decible como lo indecible. Hay en Marechal un lenguaje simbólico que posibilita la reunión de lo múltiple y es la más justa expresión y la única posible de la experiencia mística. Decimos con Graciela Coulson que la poética marechaliana es una “poética de salvación”.⁵⁹⁸

Las fuentes de las que bebe nuestro autor, para la conformación de su estética unitiva o mística son: a) Platón, por sobre todo o por debajo de todo. b) Plotino, con sus *Enéadas* (I, 6 y V, 8, especialmente). En él, ancla el concepto de “Hermoso Primero”. c) Dionisio Areopagita, con el puente que traza entre teología y estética y, también, con su noción de belleza como participación de la Belleza de Dios. d) San Buenaventura, cuyo *Itinerarium mentis ad Deo*, Marechal leyó y relejó. Y, por último, e) Dante, quien le muestra la posibilidad de asumir un *gergo* místico amatorio y de quien recepta los estadios por los que debe transitar el alma en búsqueda de lo divino: el infierno, el purgatorio y el paraíso. De este elenco de autores, nos centramos específicamente en Platón, Plotino y Dante, retomamos también algunos elementos de Dionisio y San Buenaventura, pero sin detenernos en un estudio pormenorizado.

Por otra parte, consideramos oportuno presentar aquí la estética inédita de Leopoldo Marechal: *Didáctica por la belleza o Didáctica por los vestigios del Hermoso Primero*, obra que recoge los últimos pensamientos del autor sobre el tema. De ésta, tuvimos la posibilidad de recuperar las estrofas intermedias –de la 13 a la 34– las cuales, dan cuenta que la última estética de Marechal es, decididamente, una estética unitiva. El autor profundiza su veta mística; la belleza es el puente predilecto para la religación con la divinidad.

⁵⁹⁸ COULSON, G. *Marechal la pasión metafísica*. II, p. 41.

Barcia escribió una reseña sobre esta obra en el año 2004, a la que tituló: “La estética inédita de Leopoldo Marechal”⁵⁹⁹, donde expone el esquema general y adelanta, de manera sucinta, el contenido de algunas de las primeras doce estrofas. Luego, presenta una escueta síntesis de las estrofas intermedias, a las que destina solamente un párrafo de su análisis. A continuación, procede a reseñar las últimas cinco –de la 40 a la 45–, en las que se detiene más detalladamente. En nuestro caso, tenemos la grata alegría de dar a conocer, de manera pormenorizada, las estrofas intermedias, las cuales constituyen una contribución valiosísima para un estudio más completo de la estética marechaliana. Para tales fines, presentamos una reseña sobre éstas en la última parte de nuestro trabajo.

1. Poesía y mística

La estética marechaliana es un trampolín a lo trascendente. Hay una clara diferencia jerárquica entre el orden poético y el místico. Al igual que Platón, nuestro autor sitúa al poeta en un estrato apenas inferior al del filósofo y al del santo. A tal punto vincula arte y religión, que en su reseña bibliográfica la “*Poesía religiosa española* de Roque Esteban Scarpa” de 1938 sostiene que toda obra de arte es religiosa. Según Graciela Coulson, Marechal llega a esbozar una teología de la naturaleza del arte.⁶⁰⁰ La belleza tiende puentes, permite la reunión de lo disperso, la recapitulación de lo múltiple en una unidad final. En palabras de nuestro autor:

La belleza, como la verdad, es algo que trasciende, que nos lleva de la multiplicidad a la unidad, del efecto a la causa, de la donación al Donante. Por eso es que toda obra signada por la belleza es algo “religioso”, algo que tiene la virtud de “re-ligar” aunque no trate asuntos específicos de religión.⁶⁰¹

Tres años antes, en un artículo para el diario *La Nación*, titulado “Legalidad e ilegalidad de la crítica de arte”, afirma que, en sus tiempos mejores, el arte se entregó a la religión y a la metafísica. Su función era servir, ya sea en la adoración o en la inteligencia de los principios eternos. Veamos pormenorizadamente la cuestión. Según

⁵⁹⁹ BARCIA, P. “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*” en *Ética y Estética de Grecia a la modernidad*. Ana María GONZALEZ de TOBIA (Editora). Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. UNLP, 2004, pp. 75-98.

⁶⁰⁰ *Ibíd.* II, pp. 42-43.

⁶⁰¹ “*Poesía religiosa española* de Roque Esteban Scarpa” (1938) en *Obras Completas* V. II, p. 430.

Marechal, “ser bella” es la razón primera de una obra de arte y exigirle otra cosa es violentar su esencia. Si la obra de arte se propone otro fin, según las condiciones particulares de un lugar y un tiempo dados, cada uno de estos fines aparecerá como razón segunda de la obra; pero sin perder de vista o a precio de desdibujar su razón primera, universal y necesaria que es la belleza. Puede que exista alguna razón segunda, particular y contingente, siempre que guarde la proporción y jerarquía que media entre ambas razones. Pero si el crítico de arte supedita lo primero a lo segundo, incurre en una ilegalidad de juicio. Tengamos en cuenta que toda obra de arte es una criatura del espíritu, que reclama justicia en su interpretación, pero ¿qué clase de justicia es la que reclama? Ella es una obra del entendimiento y, como tal, está destinada a la intelección: ser entendida es la justicia que reclama. Toda crítica honesta de arte demanda, en primer lugar, una virtud natural, innata, no adquirible, que es la intuición de lo bello y, en segundo lugar, ciertos conocimientos que pueden adquirirse no sin inteligencia ni sudor.⁶⁰²

Ahora bien, Marechal se pregunta: ¿qué circunstancias han mediado para que lo bello se discuta como razón suficiente del arte y, aún más, para que lo bello se juzgue sin la mediación del intelecto? Según su interpretación, hubo un tiempo en que la belleza procuraba “un conocimiento con deleite” y esto fue cuando el hombre sabía remontarse por la belleza creada y mortal, a la Belleza del Creador, infinita y eterna. Olvidado ese camino, la belleza se redujo a proporcionar un “deleite sin conocimiento” y no fue la última etapa de su desprestigio, porque tocamos ya los días en que lo bello ni hace conocer ni deleita. No es extraño, entonces, que al arte se le busque una razón suficiente a gusto del siglo.⁶⁰³

Sin embargo, no debemos considerar que el arte se resista a toda servidumbre. Por el contrario, en sus tiempos mejores, el arte se entregó a la religión y a la metafísica. Marechal resalta que tal servidumbre, lejos de menoscabar su belleza, la magnifica y exalta. De este modo, el arte sirviendo a lo superior es esclavo y, a la vez, libre. En efecto, lo superior en jerarquía supone las razones y virtudes de lo inferior, y las posee con mayor universalidad y excelencia. Por tanto, el verdadero peligro está en destruir la jerarquía.⁶⁰⁴

⁶⁰² Cfr. “Legalidad e ilegalidad de la crítica de arte” (1935) en *Obras Completas* V. II, pp. 267-269.

⁶⁰³ *Ibíd.* p. 270.

⁶⁰⁴ *Ibíd.* pp. 270-271.

En este sentido, el autor da curso a su concepción de estética, como trampolín a lo trascendente. Pero éste no es un pasaje instantáneo, vale decir, no todo poeta llega a místico necesariamente; hay allí un umbral. El artífice, en vez de operar sobre una materia, debe ofrecerse él, como materia del arte divino. Sin embargo, en el acto de contemplación se asemejan el místico y el poeta. Ambos inician su contemplación en el mismo grado: el de las criaturas, pero en el fruto que alcanzan, media una infinita distancia. El místico alcanza la contemplación de toda la verdad en Dios, abarcando en una sola mirada todos los trascendentales. El poeta, por su parte, da en un solo trascendental: el de la hermosura, logrando en sus contemplaciones aquel “esplendor de lo verdadero” que los platónicos enseñaban como ser y definición de la belleza. Pero hay un punto en el que el poeta y el místico se separan, no porque tomen rumbos diferentes, sino porque mientras el místico asciende a nuevos grados de contemplación, el poeta se detiene, queda inmóvil. ¿Por qué? Sólo Dios lo sabe, responde nuestro autor.⁶⁰⁵

Ahora bien, el conocimiento poético así como el conocimiento místico se realizan por una intuición de orden supraracional. En ambos, la belleza se configura como plataforma que permite acceder a la noción de “Hermoso Primero”. Consideramos apropiado hablar de experiencia poética y experiencia mística, ambas constituyen dos órdenes diferenciados de conocimiento. Tales conocimientos, si bien son experienciales, no se restringen al nivel sensible, aunque comienzan desde la impresión sabrosa que las cosas bellas producen en nuestros sentidos. Por ser conocimientos, suponen un orden de inteligibilidad propio, es decir, no hablamos de irracionalidad en ninguno de los dos casos sino, por el contrario, de supraracionalidad. Según ya hemos referido, el conocimiento de lo bello es intuitivo, experimental, anagógico, directo y, por ende, comunicable. Éstas son características que también pueden aplicarse, sin lugar a dudas, al conocimiento místico. Para explicar este modo particular de conocer, Marechal recurre nuevamente al *intelletto d'amore* de Dante. Veamos detenidamente la cuestión.

Si se le llama inteligencia a este modo de conocer es porque tiende al conocimiento y conoce. Si se le dice amor, es porque su operación ha de asemejarse a la operación amorosa. Por lo tanto, siendo amor el movimiento de un amante hacia un amado, que termina o quiere terminar en la unión efectiva del uno con el otro, la inte-

⁶⁰⁵ Cfr. “Arthur Rimbaud: la contemplación poética” (1941) en *Obras Completas* V. II, pp. 307-309.

ligencia mística debe ser el movimiento de un cognoscente hacia un conocido (o mejor dicho, hacia “el por conocer”) que es, en este caso, nada menos que Dios. La inteligencia mística logra conocerlo, no en su concepto racional o en cualquier otra imagen intermedia, sino directamente y como de una sola mirada; y una vez conocido logra unirse a Él, según la potencia natural del amor. Esta vía mística (con sus dos movimientos diferentes: el cognoscitivo y el amoroso) suele parecer inferior a algunos filósofos porque, según lo entiende Marechal, se aferran rigurosamente al orden intelectual y, por tanto, miran con desdén la introducción de un elemento emotivo. Los dos aspectos de la mística (el cognoscitivo y el afectivo) son diferentes pero complementarios. Nuestro autor, retomando a los antiguos, afirma: “el conocimiento precede al amor”, porque nadie ama lo que no conoce previamente. A tal grado de conocimiento, le corresponde tal grado de amor. Si bien, entre el conocer y el amar debe haber una distancia asequible, por vía de la inteligencia, ésta se acorta en la experiencia mística. A tal punto que el místico no sabría decir si ama porque conoce o si conoce porque ama. El término del movimiento es aquella perfección que San Juan de la Cruz llama: “unión del alma con Dios”, en la cual sería difícil distinguir al cognoscente del conocido y al amante del amado.⁶⁰⁶

Entre el conocimiento poético y el místico, media una cuestión de grado y objeto. Según lo hemos referido, en el acto de contemplación difieren uno y otro. El místico logra la contemplación de toda la verdad en Dios: alcanza el Ser, abarcándolo en la totalidad de sus trascendentales. El poeta alcanza sólo el trascendental de la belleza. En alcanza el orden de la contemplación, el poeta descubre la limitación y la derrota; quiere avanzar, pero el camino se cierra ante sus pasos, al sondear la infinita distancia que media entre la infinitud de su mundo poético y la limitación intrínseca de su canto. Sin embargo, hay una posibilidad de sortear este obstáculo: descubrir la limitación de la materia de su arte y, por ende, su propia limitación y ofrecerse como materia del arte divino.

⁶⁰⁶ Cfr. MARECHAL, L. “San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*” (1944) en *Obras Completas* V. II, p. 184.

2. El lenguaje poético y el lenguaje místico

Hay un punto, en el cual la poética se hace mística allí el lenguaje manifiesta su propia limitación. Ante lo inefable no hay correspondencia nominativa: aparece el símbolo como expresión análoga y totalizadora. El problema de la insuficiencia del lenguaje y su potencia manifestativa ante la esfera de lo divino, ya fue anunciado por Platón y Dante. Marechal asume a ambos escritores y ofrece su propia síntesis sobre la cuestión.

2.1. La limitación de los nombres. Recepción de Platón

La pregunta que nos convoca no es menor: ¿es posible apresar el ser en el lenguaje? Es decir, a partir del conocimiento de los nombres, ¿podemos acceder al conocimiento de las cosas? Y todavía más: ¿qué sucede cuando el objeto de conocimiento es la divinidad? Al respecto, Marechal recepta la tradición platónico-cristiana y ofrece su propia respuesta al problema de la potencialidad del lenguaje para la revelación del Ser.

Según advierte: "(...) en toda forma clásica, los medios de expresión están subordinados al fin y la 'letra' no arrebatada jamás su primer plano al 'espíritu'."⁶⁰⁷ En este sentido, el lenguaje es un medio de expresión o, dicho de otro modo, un medio que permite la exteriorización del espíritu. Marechal pone en juego, nuevamente, las categorías interioridad- exterioridad, esta vez, para referirse al lenguaje.

La utilidad de la "letra" estriba en manifestar exteriormente una problemática interior.⁶⁰⁸ Sin embargo, el lenguaje no sólo es una expresión de la interioridad, sino la mostración de lo que las cosas son. Estamos aquí en el núcleo del problema: ¿se puede transparentar el ser en el decir? Según nuestro autor:

(...) el arte de la palabra, como el Verbo Divino, manifiesta las cosas tan sólo con "nombrarlas". Pero hay que nombrarlas bien y en sus esencias inalienables.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ "James Joyce y su gran aventura novelística" (1941) en *Obras Completas* V. II, p. 302.

⁶⁰⁸ Cfr. "Macedonio Fernández" en *Obras Completas* V. II, p. 342.

⁶⁰⁹ "Novela y método" en *Obras Completas* V. II, p. 376.

Aparentemente, el lenguaje tendría la potencialidad de expresar esencias inmutables, pero para un estudio más pormenorizado, y en razón de nuestra propuesta metodológica, nos retrotraemos a Platón, quien plantea por primera vez el problema en dos de sus obras: el *Cratilo* y la *Carta VII*. Presentamos la cuestión brevemente.

El *Cratilo* es un diálogo frecuentado por Marechal⁶¹⁰, en el que intervienen tres personajes: Hermógenes, quien sostiene la teoría convencionalista; Cratilo, quien afirma que el nombre es connatural a la cosa y Sócrates, que se opone primero a una teoría y luego a la otra, con el fin de poner en evidencia sus contradicciones. Al concluir el diálogo, el filósofo rechaza ambas teorías conduciendo la problemática a una aporía. La cuestión inicial queda sin resolverse.

El pretender deducir de qué lado está Sócrates en esta oposición convencionalismo-naturalismo es, sencillamente, desenfocar el problema. El filósofo ha llevado a Hermógenes, por una parte, a abandonar el convencionalismo y acercarse al naturalismo y, por otra, a Cratilo a dejar de lado el naturalismo y admitir que la exactitud de los nombres consiste en la convención. En efecto, se ha llegado a una aporía al parecer insoluble. Pero Sócrates, como buen dialéctico, busca una salida superadora para ambas teorías y ofrece un nuevo punto de partida, haciendo girar la cuestión hacia otro núcleo de contenido. El filósofo nos dice:

Puede que sea superior a mis fuerzas y a las tuyas dilucidar de qué forma hay que conocer o descubrir a los seres. Y habrá que contentarse con llegar a este acuerdo: que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar a los seres en sí mismos.⁶¹¹

La salida platónica de esta aporía es figurada. Sócrates recuerda un sueño que tiene a menudo y, a partir de su relato, deja avizorar la teoría de las ideas. Vale decir, el filósofo recurre a una figura poética a fin de patentizar el orden ontológico. De este modo, al finalizar el diálogo, se pone de manifiesto el ámbito de la metafísica que, desde el comienzo, sostuvo todo el andamiaje de la argumentación socrática. Podemos inferir que este proceder no es sino el ejercicio y la realización de la propuesta dialéctica de Platón. El movimiento es siempre de ascenso, en el caso de los interlocutores socráticos, quienes son conducidos de los nombres a las ideas. En

⁶¹⁰ Una prueba de ello es que Marechal recepta del *Cratilo* la etimología de Eros. Cfr. *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. IX, p. 355.

⁶¹¹ PLATÓN. *Cratilo*. 439 b.

cambio, Sócrates recorre el camino inverso que va, continuamente, de las ideas a los nombres y al revés.

En este mismo sentido, Marechal reconoce el valor de signo que tienen las cosas y, en aparente contraposición con lo dicho antes, sostiene que “sus correspondencias son inefables”.⁶¹² Cuando el poeta logra esta visión de la realidad, tal como le ocurrió a Sócrates, pierde la paz de este mundo, pero nada le asegura gozar, por anticipado, de la paz del otro. Por el contrario, vive en un constante desasosiego por querer expresar aquello que intuye germinalmente. Desde esta perspectiva, Marechal declara: “La poesía es el idioma natural de lo metafísico.”⁶¹³ Es el instrumento más adecuado para la nominación óntica. Nuevamente, nuestro poeta acuerda con el filósofo ateniense.

En consecuencia, el problema lingüístico ha dejado lugar al problema ontológico. No es a partir de los nombres, como nos acercamos a la esencia de las cosas, sino que ellas se imponen como el verdadero punto de partida. Dicho de otro modo, en el marco del lenguaje no puede alcanzarse, en la pretensión de la corrección lingüística, una verdad objetiva última y, por lo tanto, para que se produzca el conocimiento son insuficientes las palabras.⁶¹⁴

Ahora bien, en la *Carta VII*, el filósofo supera el nivel de discusión del *Cratilo*. En nuestro caso, no podemos asegurar a ciencia cierta que Marechal haya accedido a este último testamento filosófico del ateniense, sin embargo, posicionándonos ahora en el plano de nuestra propia recepción del problema, nos resulta esclarecedor propiciar el diálogo entre nuestro autor y la epístola platónica.

La *Carta VII* se centra en el proceder dialéctico (342 a–e). Allí establece que, para conocer cualquier objeto real, se requieren cinco condiciones. La primera es el nombre (*ónoma*). La segunda, la definición (*logos*), un compuesto de nombres con sujeto y predicado. La tercera, una representación sensible (*eídolon*), copia imperfecta y no permanente de las realidades. La cuarta, el conocimiento (*epístéme*) de los tres primeros. Y la quinta, la realidad en sí, verdadero objeto de conocimiento (*estín*). Las cuatro primeras sólo pueden caracterizar o calificar al objeto, pero para alcanzar el conocimiento verdadero es necesario el quinto elemento, es decir, el objeto en sí: la idea.

⁶¹² Cfr. “Arthur Rimbaud: la contemplación poética” en *Obras Completas V. II*, p. 308.

⁶¹³ “Distinguir para entender” (1967) en *Obras Completas V. II*, p. 336.

⁶¹⁴ Cfr. GADAMER, H.G. *Verdad y método I*. III, 13, p. 489.

En consecuencia, el puro pensar las ideas será, entonces, un diálogo mudo del alma consigo misma. Platón se precipita a una conclusión, cuyas sugerentes palabras transcribimos a continuación:

Ninguna persona sensata se arriesgará a confiar sus pensamientos en un medio tan débil como las palabras, sobre todo para que quede fijado como ocurre con los caracteres escritos.⁶¹⁵

El nombre queda reducido, entonces, a uno de los momentos del conocimiento y todos ellos se manifiestan en su provisionalidad dialéctica, en cuanto se mira a la cosa. Siempre existe una distancia entre el ser en sí y sus modos de representación, ya sean orales, escritos o imágenes mentales.⁶¹⁶

El alma busca conocer no las cualidades del ser, sino al ser en sí. Cada uno de los tres primeros elementos le presenta, con razonamientos o con hechos, lo que ésta no busca, ofreciéndole una expresión –oral o escrita– y una manifestación fácilmente refutable por los sentidos. Esto coloca al hombre en una situación de incertidumbre. En efecto, cuando nos vemos obligados a definir el ser, cualquier persona capacitada para refutarnos nos aventaja y consigue que el que está dando explicaciones, ya sea, por medio de palabras o por escrito, de la impresión, a la mayoría de los oyentes, de que no sabe nada de lo que intenta decir. Platón explica al respecto:

No se dan cuenta de que no es la mente del escritor lo que se refuta, sino la naturaleza misma de cada uno de los elementos del conocimiento que es defectuosa por naturaleza.⁶¹⁷

Según Slézak, el problema se suscita en su plenitud, al plantear la posibilidad de la comunicación de aquellas “cosas de mayor valor”. En primer lugar nos recuerda: “en la esencia del platonismo está la tendencia a la ascensión”.⁶¹⁸ Los diálogos muestran, solamente, una parte del movimiento ascensional, lo que indica, con suficiente claridad, la deliberada limitación del proceso. El escrito sirve de “ayuda”; es un medio para alcanzar las “cosas de mayor valor”. En la ascensión, los escritos “ayu-

⁶¹⁵ PLATÓN. *Carta VII*. 343 a.

⁶¹⁶ Para el tema escritura y oralidad, véase en general los estudios de la llamada: “Escuela de Tübingen”, en particular K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico*. III, p. 77 y ss.

⁶¹⁷ *Carta VII*. 343 d.

⁶¹⁸ Cfr. SLÉZAK, T. *Leer a Platón*. Madrid, Alianza Universidad, 1997.16, p. 92.

dan” y “silencian”.⁶¹⁹ De hecho, los principios no son comunicables a todos los hombres, su comunicación depende en todos los casos de la naturaleza del receptor.

En lo que concierne a Marechal, la tendencia a la ascensión también es una constante. La escritura poética, con su grosor semántico, propicia una lectura anagógica. El carácter oscuro de la poesía reclama un receptor adecuado. Ahora bien, al problema del lenguaje y su potencialidad de mostración, se le agrega un plus, cuando el objeto a develar es Dios. En esta instancia, la figura del místico suplanta a la del filósofo, no es ya Sócrates, sino San Juan de la Cruz, quien conduce a nuestro poeta por esta nueva vía.

Entra al ruedo la concepción cristiana de lenguaje. Su principal punto de anclaje es la obra de Dionisio Areopagita: *Los nombres divinos*, texto predilecto de Marechal.⁶²⁰ Ningún razonamiento puede alcanzar al Uno inescrutable. Dicho textualmente:

No hay palabras con que poder expresar aquel Bien inefable, el Uno fuente de toda Unidad, ser supraesencial, mente sobre toda mente, palabra sobre toda palabra. Trasciende toda razón, toda intuición, todo nombre (...) Él está fuera de las categorías del ser.⁶²¹

Los teólogos alaban al Sin Nombre o le invocan con todo nombre (...) Está ciertamente constituido por encima de todo cuanto tiene nombre.⁶²²

En su biblioteca, Marechal leyó y subrayó la edición francesa del *Cantique Spirituel de Saint Jean de la Croix* de Desclè de Brouwer de 1930, de donde asume la imagen de camino ascendente y el simbolismo del viaje. Aparece, también, la cuota de esfuerzo que debe realizar el viandante, a fin de alcanzar a vislumbrar su objeto. En efecto, sólo al místico le está permitido acceder a una visión inmediata de la divinidad, ante la cual el lenguaje se hace un mero balbuceo. Por esta razón, nuestro autor acude a San Juan de la Cruz, ya que él realizó la experiencia mística, el ascenso difícil, el viaje amoroso que une al Amante con el Amado.

Según nuestro autor, entre un teólogo y un místico suele mediar la distancia que hay entre la teoría y la práctica. Los poemas de San Juan refieren esa maravillosa

⁶¹⁹ *Ibíd.* 16, p. 93.

⁶²⁰ Marechal menciona, expresamente, su predilección por el texto de Dionisio *Los nombres divinos*, en el capítulo II del “Descenso y ascenso del alma por la belleza”, p. 329. En el transcurso de este ensayo estético, se refiere siete veces a Dionisio, todas ellas hacen una recepción evidente de algunos pasajes de esta obra.

⁶²¹ DIONISIO AREOPAGITA. “Los nombres divinos” en *Obras Completas*. Com. Olegario González de Cardenal, Madrid, BAC, 1995. I, 588 B.

⁶²² *Ibíd.* I, 596A, 275.

experiencia o son itinerarios del viaje (como la *Subida al monte Carmelo*, relato que contiene el modo de subir hasta la cumbre, el estado más alto de perfección que aquí se llama unión del hombre con Dios), o son, como el *Cántico espiritual*, una versión *ad extra* del cántico sin palabras que modula el santo en la intimidad de su ser, ante las maravillas que su experiencia de amor le va revelando. Marechal nos advierte sobre el cuidado que debemos tener al dar a sus canciones una interpretación racional y discursiva, lo cual ocasionaría una disminución de sentido. Para aclarar esta cuestión, el carmelita escribió posteriormente las *Declaraciones* sobre el texto de sus poemas. En el prólogo de su *Declaración al Cántico espiritual* escribe las siguientes palabras, que nuestro autor consigna textualmente:

(...) sería ignorancia pensar que los dichos de amor e inteligencia mística, cuales son los de las presentes canciones, con alguna manera de palabras se pueden bien explicar.⁶²³

Lo que la inteligencia mística vislumbra es inefable; sólo consigue expresar aproximaciones mediante la utilización de figuras. Nuevamente, sucede lo que ya le había ocurrido a Sócrates, quien debió acudir a las imágenes para llevar el problema del lenguaje al plano metafísico. En tal sentido, Marechal evoca esta afirmación de San Juan de la Cruz:

(...) aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así, lo que de ello se declara, ordinariamente es lo menos que contiene en sí.⁶²⁴

No puede ofrecerse una idea más acabada de la condición inefable del conocimiento místico. La inteligencia mística, que es inefable, puede manifestar un resplandor de sí, valiéndose de figuras y semejanzas. Esto comporta una primera disminución; la exégesis racional de dichas figuras entraña una segunda disminución. Marechal se pregunta si no habrá, en los poemas de San Juan, un tercer horizonte además del poético y el teológico, aquel sentido enigmático que los antiguos llamaban anagógico⁶²⁵ y, cuya inteligencia adelanta una visión directa de la verdad. A lo que nuestro autor responde: el carmelita realizó el viaje místico y ha contemplado la Verdad, no según el modo indirecto de la razón, sino directamente y en su principio.

⁶²³ MARECHAL, L. "San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*". p. 182.

⁶²⁴ *Ídem*.

⁶²⁵ Véase I P, II, pp. 48-50.

Al regresar del viaje, no describe el objeto de su visión utilizando un lenguaje racional, tal como lo desearía el filósofo, sino con extrañas canciones de amor que al filósofo deben parecerle ininteligibles. Pero, según lo juzga nuestro autor, mal hace el filósofo en exigir que se describa racionalmente lo que superracionalmente fue conocido.⁶²⁶

En definitiva, las dificultades y los límites del lenguaje, ya señalados por Platón, conducen a Marechal a sostener el carácter inefable de las cosas, las cuales ofician como signos que dan cuenta de una realidad trascendente a ellos. Sin embargo, esto no nos permite concluir, la imposibilidad cognoscitiva y nominativa de tales objetos. El lenguaje poético es la llave de salida. Ahora bien, si a esta postura le agregamos el plus cristiano y resemantizamos la idea platónica como Dios, el lenguaje muestra su máxima provisionalidad. En este caso, la poesía se hace mística, ésta esconde su más oscuro hermetismo; dice y no dice; señala siempre a un orden superior.

2.2. La necesidad de un *gergo* místico amatorio. Recepción de Dante

Marechal fue un lector interesadísimo en el carácter esotérico de la escritura. Se preocupó por semantizar los espacios vacíos generados por el texto. En nuestra propia recepción del poeta, visualizamos deudas y contribuciones con la tradición. Centrándonos en Platón y Dante, más específicamente, destacamos que en el filósofo griego, el escrito cobra luz a partir de las doctrinas no escritas que circulaban en el interior de la Academia. Del mismo modo, en el poeta italiano, la poesía de amor contiene pensamientos destinados a ser entendidos por un grupo de iniciados que, según Luigi Valli, son la clave de esta poesía.⁶²⁷ La mirada está puesta en los receptores de la obra, conocidos de antemano por ambos autores.

Se trata de no correr el riesgo de que los escritos deambulen por manos inadecuadas. Para prevenir tal situación, el lenguaje tiene una clave de preservación. Es decir, tiene la capacidad de cerrarse sobre sí, envolviendo en su interior distintos estratos de significación. El andamiaje externo –léase sentido literal– es sólo un ropaje, que dice pero que también calla. Dice, en la medida en que hay oídos preparados

⁶²⁶ Cfr. "San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*". p. 185

⁶²⁷ VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d' amore*. I, 2, p. 30.

para escuchar y calla, cuando aún no es el tiempo oportuno para ser escuchado. En este sentido, el lenguaje se presenta como un *gergo* místico amatorio.

En Marechal, el lenguaje es siempre un lenguaje esotérico, que trasciende la exterioridad de la letra. Se trata del sentido espiritual del lenguaje, en tanto puente que posibilita el acceso a lo inefable. Pero a diferencia de Platón y Dante, nuestro autor no escribe para un grupo cerrado, sino que, por el contrario, se esfuerza en develar las claves de su escritura, retrotrayéndose al lenguaje de los antiguos. Sin embargo, también preserva sus escritos, mediante la utilización de un lenguaje figurado y simbólico. Dicho de otro modo, no hay un único receptor establecido de antemano, pero sí hay un horizonte simbólico que requiere, para su escudriñamiento, atender a todo el grosor semántico de su escritura.

En una entrevista que nuestro autor concediera a Carlos Velazco, leemos:

- ¿Qué piensa usted de la oscuridad poética?
- Pienso que no hay que confundir lo hermético con lo turbio.⁶²⁸

En este sentido, el lenguaje poético es un lenguaje sobrepuesto; el lenguaje marechaliano es casi siempre un lenguaje místico. Nuestro autor leyó las tesis de Valli sobre el problema del lenguaje y las asimiló en su escritura. Según el crítico italiano, la oscuridad y artificiosidad de las poesías de los *fedeli d' amore* se comprenden mucho mejor, a la luz de la siguiente hipótesis: a) el amor es solamente una apariencia o pretexto para ocultar un mensaje secreto. Para tales fines, se toman vocablos convencionales del lenguaje de amor para expresar cosas bien diversas. b) Indudablemente, esta poesía está escrita en un *gergo*. Esta es incomprensible, no porque trate sobre el amor en forma elevada, ardua o doctrinal, sino porque las palabras tienen un significado convencional diverso de aquel que tienen comúnmente y, además, conocen de antemano a sus destinatarios.⁶²⁹

Ahora bien, este *gergo* de amor no es un *gergo* literario ni artístico, sino un *gergo* de otra naturaleza. Según Valli, este lenguaje se relaciona con el misterio del amor platónico y es, por tanto, un lenguaje de naturaleza mística, más precisamente “misteriosófico”.⁶³⁰ La poesía de amor es más profunda de lo que parece a primera vista, su escritura tiene sentidos múltiples. Para poetizar en materia amorosa, debe aten-

⁶²⁸ “Entrevista” (1962) en *Obras Completas* V. II, p. 326.

⁶²⁹ Cfr. VALLI, L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d' amore*. I, 2, pp. 31-35.

⁶³⁰ Cfr. *Ibid.* I, 4, p. 41.

derse a la terminología aristotélica de “materia” y “forma”. La “materia” es lo opuesto a la “forma” y quiere decir: “lo que toma la forma” para dar existencia a cualquier cosa. El amor no es el verdadero mensaje de esta poesía, justamente, porque no es la “materia”, es decir, no es el material bruto, con el cual la poesía busca expresar su verdadero y profundo significado.⁶³¹

La materia amorosa es el cuerpo externo de la poesía. El alma está, precisamente, en aquella región que constriñe a los poetas a adoptar imágenes y figuras. Dicho en términos platónicos, esta región corresponde a la región del ser, al mundo de las ideas; mientras que en la terminología cristiana, corresponde a la región en la que se produce la visión de Dios. En ambos casos, el lenguaje descubre al contemplador su limitación intrínseca. Es necesario recurrir a las analogías para expresar lo que no puede nombrarse. En esta instancia, el lenguaje se cierra como un cascarón, pero para descubrir y comer de su fruto es necesario, previamente, romper la cáscara y abrirla.

En “Recuerdo y meditación de Berceo”, Marechal escribe:

(...) los esfuerzos de Dante Alighieri y de sus “fieles del amor”, por conservar el sentido místico a ese lenguaje del amor humano con que, desde el *Cantar de los cantares*, se había significado siempre el comienzo, las vías y el ápice del amor divino.⁶³²

Por su parte, Valli desarrolla un glosario, a partir del cual presenta los términos más relevantes utilizados por los *fedeli d' amore*, al que nuestro autor atendió especialmente. Según el italiano, es más fácil cambiar convencionalmente el significado de una palabra y, por ejemplo, escribir “Beatriz” en vez de “Sabiduría mística”, que cambiar el carácter general de la conmoción que esta sabiduría produce. Entre las palabras del *gergo*, algunas literalmente pueden significar cosas diferentes, pero simbólicamente significan lo mismo. La necesidad de repetir una misma idea es lo que obliga a cambiar de expresión. No debe sorprendernos que a la “Sabiduría mística” la encontremos llamada: *Madonna*, *Beatriz*, *Rosa* o *Stella*. Este es un recurso utilizado para dar al discurso variedad y verosimilitud.⁶³³

Ahora bien, de los términos del glosario, Marechal subraya especialmente el significado secreto de la palabra “amor”, el cual significa “amor a la sabiduría” y, más

⁶³¹ Cfr. *Ibíd.* I, 5, p. 43.

⁶³² “Recuerdo y meditación a Berceo” en *Obras Completas* V. II, p. 125.

⁶³³ Cfr. *Ibíd.* VII, p. 181.

precisamente “amor a la Sabiduría santa”, aquella que está personificada en *Madonna*. Este amor no tiene nada de sensual, su lugar no está en los sentidos ni tampoco, según su imagen común, en el corazón, sino en la mente. Es una pasión intelectual; la unión del intelecto posible con la inteligencia activa. Este amor no se manifiesta de improviso, ante la primera visión de *Madonna*. Su efecto inmediato es diferente del amor vulgar: despierta la mente y vuelve inconsistente todo aquello que pertenece al mundo de los sentidos. Según Valli, el intelecto no iluminado por la inteligencia activa está como dormido o muerto. Pero cuando la inteligencia activa despierta al intelecto posible y lo llama de la muerte a la vida, se eleva el espíritu a la contemplación de la verdad; así, los afectos humanos, que corresponden simbólicamente a la noción de corazón, son purificados.⁶³⁴

En definitiva, Marechal recepta de Dante, un lenguaje en clave, que guarda en su interior la experiencia del amor místico y lo expresa valiéndose del simbolismo, para asegurarse así su poder de preservación.

2.3. El lenguaje simbólico y la mística

Marechal distingue claramente entre sentido literal y sentido espiritual de la palabra. En “San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*”, afirma:

La letra (sentido literal) está condenada por definición a equivocarse cada vez que especula con el sentido espiritual (...) La letra es sólo el trampolín que nos permite dar el salto maravilloso del espíritu.⁶³⁵

Este salto es posibilitado por el uso del lenguaje simbólico. Veamos ahora, qué es lo que entendemos por símbolo. Gadamer nos explica que “símbolo” es una palabra técnica de la lengua griega y significa: “tablilla de recuerdo”. El anfitrión tomaba una tablilla, llamada *tessera hospitales*, la rompía en dos y le regalaba una mitad a su huésped; la otra, la conservaba para sí. De modo que si al cabo de treinta o cincuenta años, volvía a la casa un descendiente de ese huésped, ambos pudieran reconocerse mutuamente, juntando las dos mitades. El símbolo se presenta así, como un fragmento de ser que promete completarse en un todo íntegro o, también, como

⁶³⁴ Cfr. *Ibíd.* VII, 1, pp. 183 y ss.

⁶³⁵ MARECHAL, L. “San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*”. p. 181. Véase I P, III, pp. 53 y ss.

la seguridad de que existe el otro fragmento, que completará en un todo nuestro propio fragmento vital.⁶³⁶

El símbolo representa algo a través de otra cosa y se aplica preferentemente al ámbito religioso. Dionisio Areopagita justifica la necesidad de proceder simbólicamente y aduce como argumento la inadecuación del ser suprasensible de Dios para nuestro espíritu habituado a lo sensible.⁶³⁷ *Symbolon* adquiere aquí una función anagógica: ayuda a ascender al conocimiento de lo divino. El conocimiento simbólico basa su necesidad en el siguiente fundamento: no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible. Según lo entiende Gadamer, en el concepto de símbolo resuena un trasfondo metafísico: es posible ser conducido a través de lo sensible hasta lo divino. Lo sensible no es, al fin y al cabo, pura nada y oscuridad, sino emanación y reflejo de lo verdadero. El símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que supone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible. Que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse, es algo que subyace en todas las formas de culto religioso. Lo simbólico designa la intimidad entre una idea y su manifestación.⁶³⁸

En definitiva, el simbolismo se nos muestra como un modo especialmente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, la cual no es solamente intelectual, sino más bien, necesita de una base sensible para elevarse hacia esferas más altas. Una inteligencia pura no precisa de forma exterior ni de expresión alguna para llegar a la verdad, ni siquiera para comunicar a otras inteligencias lo que ha comprendido, en la medida que sea comunicable.

René Guénon sostiene que, en el fondo, toda expresión y formulación –del tipo que sea– es un símbolo del pensamiento, al que traduce exteriormente. Por ello, el lenguaje no es sino un simbolismo. Generalmente, la forma del lenguaje es analítica, discursiva, como la razón humana, de la cual constituye su instrumento propio. Por el contrario, el simbolismo es esencialmente sintético y, por eso, intuitivo. Las grandes verdades no pueden ser comunicadas, por ningún otro medio, que no sea simbólico. Dicho de otro modo, el símbolo oficia como soporte, como punto de apoyo

⁶³⁶ Cfr. GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 83 y ss.

⁶³⁷ Cfr. DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres divinos*. II, 257.

⁶³⁸ Cfr. GADAMER, H-G. *Verdad y Método I*. I, 2, pp. 110-111.

para la meditación; es un auxiliar que permite realizar el viaje con mayor rapidez y con mucho menos esfuerzo.⁶³⁹

En este sentido, transcribimos las exquisitas palabras de *El banquete de Severo Arcángelo*, expresadas por su protagonista, Lisandro Farías:

¿No se intentaría en el Banquete un formidable juego de símbolos? Me respondí que no, ya que un símbolo, al fin y al cabo, era sólo el soporte ideal de una meditación y las cosas del Banquete se iban dando en una realidad cruda y llena de intolerables absurdos. ¡Cuán errado andaba yo al formular esas distinciones! Más adelante, y en la Cuesta del Agua, me hicieron entender la energía viviente de los símbolos. Porque hay símbolos que ríen y símbolos que lloran. Hay símbolos que muerden como perros furiosos o patean como redomones, y símbolos que se abren como frutas y destilan leche y miel. Y hay símbolos que aguardan, como bombas de tiempo junto a las cuales uno pasa sin desconfiar y que revientan de súbito, pero a su hora exacta. Y hay símbolos que se nos ofrecen como trampolines flexibles, para el salto del alma voladora. Y símbolos que nos atraen como cebos de trampa y que se cierran de pronto si uno los toca, y mutilan entonces o encarcelan al incauto viandante. Y hay símbolos que nos rechazan con sus barreras de espinas y que nos rinden al fin su higo maduro si uno se resuelve a lastimarse la mano.⁶⁴⁰

Ahora bien, el símbolo representa la posibilidad de expresión de aquello que no puede ser comunicado por el lenguaje, encerrado en los límites de la racionalidad humana. Marechal se refiere al problema en diferentes oportunidades. En “Recuerdo y meditación de Berceo”, se posiciona como un hombre habituado a hablar por figuras y distingue entre la “carne” y el “espíritu” de los versos del poeta medieval Gonzalo Berceo. Allí sostiene la necesidad de que la poesía se abra a todas las posibilidades del espíritu. A tal fin, resulta imperativo: “mortificar la carne de sus versos”⁶⁴¹ – léase el sentido literal–. Dicho de otro modo, el sentido espiritual de la escritura acontece más allá de toda literatura.

Por otra parte, en el prólogo “Miguel Ángel Bustos: *Visión de los hijos del mal*”, sostiene que aquel poeta que desconfía de la frágil perennidad de las formas poéticas no tarda en descubrir su tramposa ilusión; comienza a vislumbrar el mundo de los principios inmutables, la esfera de lo que no es perecedero ni transita ni se divide ni duele. Entonces, la ontología externa que le pareció tan sólida no tarda en reducirse a un lenguaje de correspondencia o símbolos. Y, de esta manera, el poeta re-

⁶³⁹ Cfr. GUÉNON. R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. II, pp. 17 y ss.

⁶⁴⁰ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXIX, p. 282. Para profundizar este tema, véase el trabajo de Jorge Torres Rogero: “Los valores simbólicos en la obra de Marechal” en VV.AA. *Marechal, entre símbolo y sentido*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004, pp. 41-47.

⁶⁴¹ “Recuerdo y meditación de Berceo”. II, p. 125.

correrá en adelante un “bosque de símbolos” que le habla en simulacro y en enigma. Este bosque simbólico se transmuta en un laberinto, cuya salida trata de hallar el poeta, pero no podrá dar con ella a menos que abandone su quehacer poético, dejando lugar al místico, ya que según la recomendación de nuestro autor: “De todo laberinto se sale por arriba”.⁶⁴²

Según Marechal, esto no obsta que el lector, frente a los poemas de San Juan de la Cruz, por ejemplo, se ubique legítimamente sólo en el punto de vista poético y se limite a gozar de las formas en éstos manifestada. En este sentido, le será lícito decir que el *Cántico espiritual* traduce un amor declarado entre vivas figuras poéticas, en cuya belleza el lector –así condicionado– puede detenerse, sin preocuparse por ningún otro sentido, que puedan encerrar dichas figuras. Pero Marechal aclara que el *Cántico espiritual* tiene además un valor simbólico. Se trata de un amor divino que se expresa en el idioma del amor humano, porque a nuestra condición presente, sólo le es posible expresar lo superior con lo inferior y lo divino con lo humano, ya que entre ambos existe analogía y correspondencia.⁶⁴³ Dicho brevemente, el lenguaje simbólico es el lenguaje más apto para expresar aquello que permite al hombre ascender a la nominación de lo divino.

B. EL SIMBOLISMO DEL VIAJE: HUÍDA, SUBIDA Y RETORNO

1. Recepción de elementos de Plotino

La recepción de Plotino es evidente. Marechal se acerca al filósofo griego a través de dos obras de Menéndez y Pelayo: la *Historia de las ideas estéticas* y la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, tomo V, Editorial Emecé de 1945. Nuestro autor conocía las *Eneádas* a la perfección y prueba de ello son las múltiples referencias y algunos pasajes de evidente intertextualidad; su interés por éstas se prolongó hasta sus últimos años, tanto es así que en las primeras estrofas de su obra inédita: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*, dadas a conocer por Barcia, aparecen alusiones que dan cuenta del aprecio que les tenía.

⁶⁴² Cfr. “Miguel Ángel Bustos: *Visión de los hijos del mal*”. II, pp. 206-207.

⁶⁴³ Cfr. “San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*”. II, pp. 180-181.

1.1. Los movimientos del alma: *anábasis* y *katábasis*

Una prueba contundente de la importancia del simbolismo del viaje en la obra de Marechal es que ya había comenzado a vislumbrar su significado trascendente, desde los primeros años de la concepción de *Adán Buenosayres*. En una carta a Horacio Schiavo de 1930, escribe:

En cuanto a mi viaje, te diré una cosa: soñamos con una ciudad lejana que hemos visto en un mapamundi y que se llama "Róterdam"; con el corazón hecho un ascua llegamos a la fabulosa ciudad y vemos, ¿sabes que vemos? Pues una chapa que dice "Róterdam" en la estación de ferrocarril y una ciudad igual a todas las ciudades. No creas que estas palabras son una "desilusión del viaje"; he llegado a comprender que el afán de viajar que caracteriza a los poetas es más bien un deseo de estar en otra parte; recorriendo el mundo veo que esa otra parte no está en la tierra, puesto que cada ciudad aviva en mí el anhelo de estar en otra parte. Querido Horacio, esa otra parte debe estar en el cielo y de París al cielo hay la misma distancia que de Buenos Aires al cielo. (Sanary sur mer, 4 de septiembre de 1930).⁶⁴⁴

En la raíz del simbolismo del viaje marechaliano, está Plotino. El tema básico de la filosofía plotiniana es el platónico de la huída (*Teeteto* 176a-b) y la subida (*Banquete* 211b-212a, *República* 514a-521b, *Fedro* 246d-248c) del alma; huída y subida que en Plotino son además un retorno, una entrada en sí mismo. Hay que huir del mundo de acá al de allá y retornar como Ulises a la verdadera patria. Pero la huída no es local, consiste en separarse afectivamente del cuerpo y asemejarse a Dios; no se realiza a pie ni en carruaje ni en embarcación alguna, sino despertando esa vista interior que todos tenemos, pero que poco usamos. Este modo huir es un entrar en sí mismo, es a la vez subir. La subida se realiza en dos etapas: una que va de lo sensible a lo inteligible y otra que termina en la cima de lo inteligible que es el Bien.

Marechal recepta del filósofo la metodología del viaje, es decir, los movimientos anímicos de *anábasis* y *katábasis*. Para ambos autores, la inmovilidad no es propia del hombre por ser éste un viajero emparentado con el Amor (Eros). Adán (el hombre genérico) está destinado a deambular, a errar, y prueba de ello son sus zapatos y todo lo que estos significan. En palabras de nuestro autor:

(...) sus zapatos viejos, sometidos a la forma dictatorial del pie adánico, sucios de materiales groseros, cómicos porque destacaban la animalidad del hombre,

⁶⁴⁴ Esta carta aparece publicada por Javier Navascués en su estudio narratológico: *Adán Buenosayres una novela total*. pp. 294-295.

en la ridiculez de sus extremidades, líricos porque se referían al hombre como viajero y a la belleza de las translaciones terrestres y dramáticos porque revelaban el azar y la penuria de los movimientos humanos.⁶⁴⁵

Desde esta perspectiva recurre a Plotino, quien le brinda una concepción de la realidad como vida, actividad, energía; una vida sujeta al ritmo palpitante de un doble movimiento: uno centrífugo de expansión o diástole y otro centrípeto de concentración o sístole; uno de avance o *proódico* y otro de retroceso o *epistrófico*. Esto es lo que se conoce como procesión. La procesión es un descenso, porque es una marcha progresiva hacia la multiplicidad.⁶⁴⁶ La tarea del héroe consistirá en desandar ese camino y volver por la huella de la hermosura hasta su punto de origen.

Estos movimientos aparecen claramente en la estructura del *Adán Buenosayres*. Los desplazamientos de ida y vuelta de Adán se desarrollan durante dos días: jueves y viernes santos. A lo largo del paseo por Villa Crespo y durante la tertulia de los Amudsen, se produce:

(...) el movimiento “centrífugo” del héroe que abandonando la unidad de su mundo interior va en busca de Solveig, se dispersa en la multiplicidad de la calle y afronta el riesgo de sus tentaciones y batallas.⁶⁴⁷

La vuelta definitiva se realiza al día siguiente (al comienzo del libro V), después de haber cumplido un riguroso “examen de conciencia” de su vida anterior. En el trayecto final (capítulo III del Libro V), Adán se proporciona una serie de mortificaciones corporales, que explicitan el carácter purificador y penitente de su viaje. La noche es el tiempo necesario para la concentración espiritual. En palabras de Marechal:

Si el viaje de “ida” fue realizado por Adán según el movimiento de “expansión” y en el día multitudinario, el viaje de “retorno” se ha de cumplir según el movimiento de “concentración” y en la noche vacía.⁶⁴⁸

Por su parte, en el *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, nuestro autor corrige a Dionisio y se acerca a Plotino, especificando así su proceder metodológico:

⁶⁴⁵ *Adán Buenosayres*. L. I, I, p. 183.

⁶⁴⁶ Cfr. PLOTINO. *Enéadas*. V. 3, 16, 5-8.

⁶⁴⁷ “Claves de *Adán Buenosayres*”. 7, p. 176. Para profundizar este tema, véase el muy buen trabajo de Roxana Asís: “Las claves simbólicas del *Adán Buenosayres*” en VV.AA. *Marechal, entre símbolo y sentido*. pp. 55-77.

⁶⁴⁸ “Claves de *Adán Buenosayres*”. 9, p. 178.

“(…) no debemos partir de lo alto hacia lo bajo, como lo hace Dionisio, sino de lo bajo hacia lo alto.”⁶⁴⁹ El recorrido del héroe se presenta como un laberinto, el cual supone un “perdersé” y un “encontrarse”. La expansión simboliza el descenso del alma a las cosas terrenas. En razón de este movimiento, el alma puede caer en un error de proporciones, pues entre la belleza, la bondad y la verdad que ofrecen las criaturas y la Belleza, la Bondad y la Verdad con que sueña, existe una desproporción inconmensurable.

Según hemos visto, el enamorado posee por la inteligencia y es poseído por el amor.⁶⁵⁰ En efecto, puede descender con la inteligencia sin comprometer su forma en el descenso, pero de hecho la compromete, si por amor desciende a las formas inferiores. Nuestro autor agrega: “Por amar la belleza de la criatura se aparta el hombre de la forma del Creador.”⁶⁵¹ Si el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, al apartarse de Él, se aparta simultáneamente de sí mismo. Por amar las criaturas que le ofrecen un bien pasajero y desproporcionado, el alma yerra de amor en amor, perdiéndose en la multiplicidad de las cosas, incapaces de revelar su verdadero origen.

La expansión o descenso corresponde al movimiento centrífugo del alma, al viajero divertido o despistado que ha extraviado el camino. Por contra parte, el movimiento de concentración simboliza el ascenso del héroe, quien ante la insatisfacción por la desproporción amorosa que le revelan las criaturas, emprende una nueva dirección o movimiento centrípeto.

Marechal se pregunta junto con Plotino: ¿cómo se inicia la translación amorosa? Y aún más: ¿cuál es el medio de locomoción correspondiente al ascenso?⁶⁵² Veamos, en primer lugar, la respuesta del filósofo griego y luego la recepción que hace el poeta argentino en el *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de 1939.

Plotino se cuestiona:

– ¿Y qué viaje es ese? ¿Qué huida es esa?

–No hay que realizarla a pie: los pies nos llevan siempre de una tierra a otra. Tampoco debes aprestarte un carruaje de caballos o una embarcación, sino que debes prescindir de todos esos medios y no poner la mirada en ellos,

⁶⁴⁹ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. II, p. 329.

⁶⁵⁰ Véase este tema en II P, A 1.4, p. 69.

⁶⁵¹ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. I, p. 328.

⁶⁵² Cfr. *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). 6, p. 99.

antes bien, como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan.⁶⁵³

Marechal recepta este fragmento de Plotino en la siguiente pregunta:

¿Cómo se iniciará la translación amorosa correspondiente a tal amor? El viaje a la hermosura terrena se hizo con el pie, y el pie –dice Plotino– sólo nos conduce de una tierra a otra; tampoco es necesario preparar algún atelaje o navío, sino cerrar los ojos y cambiar la manera de ver por otra.⁶⁵⁴

Luego responde:

Pero los medios de locomoción han adelantado mucho, desde la era de Plotino, y cualquier viajero está en condiciones de afirmar hoy que el nuevo viaje amoroso debe hacerse con la rodilla. Si nuestro héroe imitara el gesto antiguo, tan fácil y tan difícil, iniciaría otro ascenso: el ascenso de la rodilla viajera.⁶⁵⁵

Nuestro autor lleva a cabo una recepción productiva, asume de Plotino la necesidad de un medio de locomoción para el viaje del alma, pero añade un plus cristiano: el viaje de la “rodilla viajera”⁶⁵⁶, el cual no supone una locomoción física sino, por el contrario, una cierta inmovilidad del cuerpo; se trata más bien de la ascensión del alma en el momento de la oración.

En su tercera novela, Marechal retoma la cuestión de los movimientos anímicos y los presenta como una sucesión cíclica a nivel cósmico. El protagonista afirma:

Desde niño, advertí que mi corazón, en una especie de ciclo anual, giraba sobre el mismo eje del globo terráqueo y tenía su primavera y su otoño: su primavera en un vuelco hacia la exterioridad gritona del mundo y su otoño en un reflujó hacia la interioridad secreta de mi alma.⁶⁵⁷

Al advertir Megafón que las primaveras y los otoños se repiten en su corazón, advierte también que el microcosmos humano reproduce el mismo ciclo que acontece en el cosmos. Marechal se acercó al simbolismo del corazón, a través de Plotino y de sus estudios de René Guénon. El corazón es el centro del hombre. Los movimientos de diástole y sístole o centrífugo y centrípeto son comparables a las

⁶⁵³ PLOTINO. *Enéadas*. I, I, 6, 20-25.

⁶⁵⁴ *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). 6, pp. 99-100.

⁶⁵⁵ *Ídem*.

⁶⁵⁶ En el “Segundo encuentro con el Amor” del poemario “Laberinto de Amor” (1936) en *Obras Completas* I, Marechal retoma el viaje de la “rodilla viajera”, pp. 176-177.

⁶⁵⁷ *Megafón o la guerra*. VIII, p. 612.

dos fases de la respiración.⁶⁵⁸ Otro dato interesante es que Guénon atribuye a estos movimientos la dupla corazón-cerebro. En el hombre, la fuerza centrífuga tiene por órgano al cerebro y la centrípeta al corazón. El corazón, así como el sol, difunde vida, es la sede y el conservador de la vida cósmica. Además, nos reconduce a otro doble movimiento, por una parte, en su eje vertical, eleva al hombre más allá de sí mismo y de su manifestación y, por otra, en su eje horizontal, le hace participar de esa manifestación.⁶⁵⁹ Aparece, entonces, el simbolismo de la cruz.

Este símbolo también está presente en el *Adán Buenosayres*. Según Marechal, sólo es posible que los movimientos del héroe abandonen el plano horizontal, cuyas posibilidades Adán ha realizado hasta el agotamiento, si se produce una intervención vertical. Ahora bien, la incidencia en coordenada de una vertical en una horizontal es todo lo que se necesita geoméricamente y metafísicamente para el trazado de una cruz. Y Adán logra esa incidencia cuando, en el umbral de su casa y bajo la figura del linyera, se encuentra con el Cristo vivo y lo asume ritualmente.⁶⁶⁰

Estos dos movimientos se dan siempre en forma cíclica. En este punto es evidente la impronta de Dionisio. Nuestro autor recepta del Areopagita el problema de los movimientos de la inteligencia en el capítulo XI del *Descenso y ascenso del alma por la belleza* de 1965. Según Dionisio, a nivel cósmico, las inteligencias celestes se mueven en sentido circular; mientras están unidas a los resplandores, no tienen principio ni fin, pues proceden del Bien-Hermosura. Se mueven en línea recta cuando proceden como guía providente de sus inferiores, dirigiéndolo todo rectamente. Se mueven en espiral cuando, a la vez que cuidan a los inferiores, permanecen idénticas girando siempre alrededor del Bien-Hermosura, causa de su identidad.⁶⁶¹

En el plano antropológico, el alma también está en movimiento. Despliega un movimiento circular cuando entra dentro de sí, se olvida de lo exterior y recoge sus potencias espirituales para que nada la distraiga. Es una especie de movimiento giratorio fijo que la hace retornar de la multiplicidad de las cosas externas y concentrarse en sí misma. Íntimamente unidas el alma y sus potencias, el movimiento giratorio la eleva hasta el Bien-Hermosura (IV 705A, 303). El alma se mueve en espiral cuando, según su capacidad, es iluminada con las noticias divinas, pero no por vía

⁶⁵⁸ Sobre los movimientos respiratorios: inspiración y expiración, véase III P, B 1.3, pp. 164 y ss.

⁶⁵⁹ Cfr. GUÉNON, R. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. LXX, pp. 310-313.

⁶⁶⁰ Cfr. "Claves de *Adán Buenosayres*". 9, pp. 180-181.

⁶⁶¹ Cfr. *Enéadas*. IV 704 D-705A, 303.

de intuición intelectual, sino más bien por razonamiento discursivo, pasando de una idea a otra (IV 705B, 303). El movimiento es rectilíneo cuando el alma, en vez de entrar en sí misma (movimiento circular), procede por las cosas que la rodean y se levanta de lo externo, como de símbolos varios y múltiples, a la contemplación de simplicidad y unión. (IV 705B, 303). Por su parte, cuando nos referimos al deseo amoroso, bien se trate del divino, del angélico, del espiritual, del animal, del natural, debemos entender que es una fuerza o facultad unificante que entrelaza y, sin duda, mueve a los seres superiores a cuidar de los inferiores y a mantenerse en comunión con los que son iguales, de modo que los inferiores tiendan hacia los más altos y relevantes (IV 713B, 308). He aquí la economía de la caridad marechaliana.⁶⁶²

Nuestro autor recepta estos movimientos de Dionisio en su consideración del viaje anímico. En virtud del movimiento circular, el alma deja las cosas exteriores, vuelve sobre sí misma y concentra sus facultades en la idea de unidad. Encerrada, entonces, como en un círculo, no es fácil que se extravíe. El movimiento oblicuo corresponde al raciocinio y a la deducción y, por él, el alma se ilustra en la ciencia divina, no por intuición y en unidad, sino en virtud de operaciones complejas y necesariamente múltiples. El movimiento es directo, cuando el alma se vuelve a las cosas exteriores y las utiliza como símbolos compuestos y numerosos, a fin de remontarse por ellos a la idea de unidad.

Ahora bien, cuando el alma de nuestro héroe gira sobre su vocación amorosa, es decir, en torno a su anhelo de Bien absoluto, sigue un movimiento circular, consciente o no de su vocación, el alma no deja nunca de cumplir ese movimiento, buscando circunscribir en sí misma esa noción de la unidad que –sépalo ésta o no– es el principio y el fin de su viaje. Pero como se mueve a ciegas porque no ve aclarársele la noción de la unidad que busca, el alma de nuestro héroe se dirige a las cosas exteriores para interrogarlas y cumple así un movimiento directo. Por su parte, las cosas le responden con una imagen de la unidad en la multiplicidad. Y cuando el alma medita esa respuesta de las criaturas y la refiere a su vocación, cumple un movimiento oblicuo, indirecto, así como el movimiento propio del raciocinio. Luego, el alma vuelve al movimiento circular, intentando ver en su propio centro, no ya esa imagen de la unidad que vio en la criatura, sino el original de la imagen: la Unidad,

⁶⁶² Ya nos hemos referido a este tema en la nota 380.

en cuya intuición y posesión verdaderamente sabrosa el alma descubre el término de su viaje y el comienzo de su reposo.⁶⁶³

A continuación, Marechal se pregunta: “¿cómo es dable concebir tres movimientos que sean distintos y que se resuelvan al fin en uno solo?”⁶⁶⁴ A lo que responde que no deben considerarse como tres movimientos separados e independientes, sino integrados en uno solo que sea circular, directo y oblicuo a la vez y que se cumpla sin abandonar el círculo. Este triple y único movimiento es el de la línea espiral. El alma se aleja de su centro y desciende a la criatura, siguiendo la “expansión” o el desarrollo de una espiral centrifuga. Así, el alma se detiene en la criatura y, según el carácter de la posesión amorosa, se asimila a ésta. Luego, al esclarecer la desproporción entre el bien que le ofrece la criatura y la índole de su vocación, el alma recobra su movimiento circular y lo prosigue, replegándose sobre sí misma y acercándose otra vez a su centro, según la concentración de una espiral centrípeta que comienza donde terminó la primera y concluye donde la otra se inició. De este modo, el dibujo de las dos espirales constituye un solo movimiento, por el cual el alma se desconcentra para ir a las cosas exteriores, estudiarlas en oblicuidad y volver a concentrarse, una y otra vez, sin abandonar empero los ámbitos del círculo. Marechal aclara que esta “mecánica del alma” debe ser entendida simbólicamente, en analogía con los mecanismos corporales.⁶⁶⁵

En efecto, tanto en la expansión como en la concentración, el alma no deja de girar en torno a su centro, de modo que todo lo que está fuera de éste, está en continuo movimiento, siendo éste el único y necesario motor inmóvil, al cual atañe la inmovilidad absoluta. Nuestro autor destaca que en el movimiento espiralado que traza el alma nunca consigue tocar su centro. Y es natural que no lo toque, porque si alcanzara su centro, terminaría para ella toda locomoción, trayendo como consecuencia el reposo y la muerte. En esta instancia, el alma se convertiría en lo que ama; entraría en su centro y no se movería. He ahí el reposo de los reposos. El alma muere para vivir en el absolutamente Otro y alcanzaría así su punto de plenitud, al que Marechal llama poéticamente: “la beatitud de la azucena”.⁶⁶⁶

⁶⁶³ Cfr. “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. XI; *Adán Buenosayres*. L. VI, VI, pp. 640-641 y L. VII, XI, pp. 861-862.

⁶⁶⁴ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. XI, p. 362.

⁶⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶⁶ “Del amor navegante” en “Sonetos a Sophia” (1940) en *Obras Completas* I. XII, p. 228.

1.2. Las tres noches del alma: purgativa, iluminativa, unitiva

Los movimientos de expansión y concentración pueden representarse como trayectos del camino a recorrer. En la terminología mística, estos trayectos reciben el nombre de “vías” y, según la expresión de San Juan de la Cruz, “noches”, por las que el alma debe transitar para alcanzar la visión de la divinidad.

Estas vías ya están sugeridas en Plotino. El Uno es a la vez “el de donde y el a donde” de toda alma (VI 2, 11, 25-6); un centro del que parten y en el que convergen todos los radios (I 7, 1, 21-24; I 6, 7, 10; V 2, 2, 25). La Inteligencia procede del Uno como una especie de destello dimanado de aquel (V 3, 12, 40; 5, 5, 23), una especie de irradiación circular, como un halo luminoso que aureola al sol (V, 1, 6, 28-30; V 3, 15, 6). Plotino describe los movimientos de la Inteligencia cósmica de tres formas distintas. Primero, como detenimiento (*stásis*), vuelta (*epistrophé*) y visión (*hórasis*): se detiene para volverse, se vuelve para mirar y mira para ver; y al ver se convierte de Inteligencia incoada en Inteligencia perfecta. Se trata de un pasaje de la potencia al acto, de vista aún no vidente a vista vidente en acto, acaeciendo así la visión cara a cara de su progenitor: el Uno-Bien (III, 8, 11, 1-5; V 1, 5, 18-19; V 3, 11, 10).

En efecto, a la purificación subsigue la conversión y a la conversión la unión del alma con la Inteligencia. Esta unión es ya, la virtud superior perfecta. Gracias a la purificación que culmina en la iluminación del alma, el hombre interior supera la primera etapa del itinerario, que lo conduce del mundo sensible al inteligible (I 3,1, 12-14). En otras palabras, la huída es al mismo tiempo una subida y una entrada en sí mismo y es también un retorno. En la primera etapa de la subida, el amor es la fuerza que hace remontar las alas hacia arriba. Sólo el enamorado de la belleza suprasensible podrá arribar a la región inteligible (V 9, 2). Pero más aún, el amor en sus formas más nobles está estrechamente vinculado a la reminiscencia (III, 5, 1, 59-62). Por esta razón, es también nostalgia, deseo de retornar a la patria querida (I 6, 8, 16) y a la casa del Padre (VI 9,9, 34-38). El verdadero Amado está allá (VI, 9, 9, 44). Este sentimiento de nostalgia impulsa al alma a emprender la segunda etapa del itinerario, que la reconduce hasta la meta suprema: el Bien (I, 3, 1, 1-18). Por ser el alma originaria de Dios, lo ama necesaria y connaturalmente y, cuando se da cuenta de que lleva en sí algo del Bien, entra en estado de nostalgia (VI 7, 31, 8-11). El amor nace cuando el alma recibe una especie de efluvio cálido dimanado del Bien,

por el cual se siente estimulada, aguijoneada y transportada; confortada y despabilada, echa alas y, desdeñando las bellezas sensibles, emprende el vuelo hacia arriba, hasta detenerse sólo en el Bien, por encima del cual ya no hay nada (VI 7, 22, 8-21).

En definitiva, Plotino está proponiendo tres vías de perfeccionamiento del alma: la purgativa, la iluminativa y la unitiva. Los místicos cristianos las asumen, en especial San Buenaventura y San Juan de la Cruz, fuentes predilectas de Leopoldo Marechal.

En el *Itinerario de la mente a Dios*, San Buenaventura ofrece una carta de viaje al peregrino. Según ya afirmamos, Marechal frecuentó este texto asiduamente e incluso llegó a graficar su planteamiento teológico.⁶⁶⁷ El franciscano sostiene, en consonancia con lo que venimos desarrollando, que todo el conjunto de las criaturas pueden considerarse como una “escala” para subir a Dios y, entre las criaturas, unas son vestigios (las cosas sensibles) y otras, imágenes (hace referencia a la mente, en tanto reflejo de la Trinidad). Las primeras se hallan fuera de nosotros y las segundas, dentro. A fin de alcanzar el primer Principio, que es espiritualísimo, eterno y superior al hombre, es necesario pasar por el vestigio, que es corporal y temporal y, por supuesto, exterior al alma. Dicho de otro modo, es necesario entrar en nuestra interioridad, que es imagen evieterna de Dios, para trascender al eterno Principio.⁶⁶⁸

Esta subida es la caminata de tres jornadas en soledad; es la triple iluminación de un solo día. La primera es como la tarde; la segunda, como la mañana y la tercera, como el mediodía. Según San Buenaventura, estas vías se relacionan con las tres substancias que hay en Cristo: la corporal, la espiritual y la divina.⁶⁶⁹ En conformidad con esta triple progresión, nuestra alma tiene tres aspectos principales. Uno que tiende hacia las cosas corporales exteriores, razón por la que se lo llama animalidad o sensualidad; otro que tiende hacia las cosas interiores y hacia sí misma, por lo que se lo llama espíritu; y un tercero y último, por el cual el alma tiende hacia las cosas superiores a sí misma y recibe el nombre de mente. Con estos aspectos debemos disponernos para subir a Dios.⁶⁷⁰

⁶⁶⁷ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*. 4, Nota 128. Ya nos hemos referido a este tema en II P, A 2.1, p. 81.

⁶⁶⁸ Cfr. SAN BUENAVENTURA. “Itinerario de la mente a Dios” en *Obras de San Buenaventura* I. Madrid, BAC, 1968. I, 2, p. 480.

⁶⁶⁹ Cfr. *Ibíd.* I, 3, pp. 480-481.

⁶⁷⁰ Cfr. *Ibíd.* I, 4, p. 481.

Ahora bien, en el prólogo, "San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*", Marechal recepta toda esta tradición mística. Allí explicita que el viaje del alma se hace de noche y fundamenta su elección del vocablo: "noche"⁶⁷¹ en tres causas. La primera atiende al punto de partida del alma, porque ha de ir creciendo del gusto de las cosas del mundo externo a la negación de ellas, lo cual es como una "noche" para todos los apetitos y sentidos del hombre. La segunda atiende al medio o camino por donde ha de ir el alma, que es la fe, la cual es oscura para el entendimiento, como la "noche". La tercera atiende al término a donde se dirige el alma, Dios, el cual por ser incomprendible e infinitamente excedente, se puede también decir que es como una "noche" oscura para el alma en esta vida. Son tres tiempos de una única noche.⁶⁷² El primero corresponde al anochecer; el segundo, a la medianoche y el tercero, a la hora nocturna que precede al alba. El alba luminosa es el término del viaje; la feliz unión del alma con su Esposo Místico.⁶⁷³

En la primera noche, el alma ha de perder el sabor de todas las cosas de este mundo, y destruir el apetito que siente por ellas. Luego, en la segunda, tendrá que desnudarse de todos los apetitos espirituales, de todas las cosas del entendimiento, de todos los lastres de la memoria, de todos los movimientos de la voluntad; tendrá que combatirse en todas y cada una de sus potencias hasta lograr la más completa oscuridad interior. Entonces, desnuda ya de todas las cosas sensuales y espirituales, se dejará guiar por la fe, que también es oscura para el entendimiento. En este punto, el alma sale de viaje hacia su tercera y última noche. Es el momento del desposorio místico: el alma ve acercarse al Amado, quien, por ser oscuro para ella en su incomprensible misterio, también se le aparece como una "noche".⁶⁷⁴

En definitiva, por todas estas noches debe pasar el alma en su viaje hacia Dios. La primera se refiere a la vía purgativa, en la que el alma se sosiega; la segunda, a la vía iluminativa, la de la fe que conduce; y la tercera corresponde a la vía unitiva. Después de esta última noche, acontece la unión del alma con Dios: el término feliz del viaje.

⁶⁷¹ Marechal también hace explícita referencia al simbolismo de la noche en los artículos: "El sentido de la noche en el *Nocturno europeo* de Eduardo Mallea" en *Obras Completas* V. II, pp. 273 y ss. y en "Arthur Rimbaud: la contemplación poética" en *Obras Completas* V. II, p. 309.

⁶⁷² Marechal sigue a San Buenaventura, quien presenta este triple trayecto como tres tiempos de un solo día. Pero la diferencia entre ambos es que, si bien acaecen en una misma jornada, en el franciscano ocurren de día y en el argentino, de noche.

⁶⁷³ "San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*", pp. 186-187.

⁶⁷⁴ *Ibíd.* pp. 187-188.

1.3. La muerte mística: unidad de luz y unidad de amor

La unión definitiva del alma con Dios implica muertes progresivas: la muerte del sentido, de la inteligencia, de la propia individualidad. Según lo entiende Marechal, todo amor equivale a una muerte. Dicho textualmente: “(...) no hay arte de amar que no sea un arte de morir. Lo que importa, Elbiamor, es lo que se pierde o se gana muriendo.”⁶⁷⁵ Surgen aquí una serie de dificultades, por cierto no menores: ¿qué queda del alma en la unión definitiva con la divinidad?; ¿supone esta unión la aniquilación de la individualidad?

El esfuerzo de la mística es lograr la unión sin diferenciaciones, sin multiplicidad alguna. En el caso de Plotino, se trata de una visión sin dualidad entre vidente y visto (VI 7, 34, 13-14; VI 9, 11, 4-6). Contacto, pero con coincidencia del centro del alma, con el centro universal. Dos centros indivisos que mientras coinciden, son uno solo (VI 9, 8, 19-20; 10, 16-18). Unión, pero unión de unismamiento con remoción de toda alteridad (VI 9, 8, 29-35).

En el caso de Marechal, también se hace presente la imagen del centro del círculo. El centro es, ante todo, el origen, el punto de partida de todas las cosas. Es el punto esencial, sin formas ni dimensiones, por tanto, indivisible y, en consecuencia, la única imagen que puede darse de la unidad primordial. Del centro, por irradiación, emana todo lo creado, al igual que de la unidad derivan todos los números, sin que por ello, su esencia quede modificada o afectada en modo alguno. Por cierto, la unidad aritmética no es la unidad metafísica, sino una imagen de ésta. El centro de la circunferencia se representa, generalmente, con un punto que simboliza el Principio divino. Ahora bien, la circunferencia no podría existir sin su centro, mientras que éste es absolutamente independiente de aquella. Por otro lado, el centro es el medio, el punto equidistante de todos los puntos de la circunferencia y el que divide todo diámetro en dos partes iguales. Hasta aquí, el centro es considerado, en cierto modo, anterior a la circunferencia. Esta no tiene entidad, sino por la irradiación de aquel. Pero, si tenemos en cuenta la circunferencia ya realizada, se trata de la acción del Principio en el seno de la creación. Cabe destacar que, el medio entre los extremos representados por puntos opuestos de la circunferencia, es el lugar donde las tendencias contrarias se neutralizan y encuentran su perfecto equilibrio. El centro

⁶⁷⁵ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. XI, p. 364.

es también el punto de partida y el punto de llegada. Todo ha salido de éste y todo debe regresar a éste. Es el principio y el fin, el alfa y el omega.⁶⁷⁶

Nuestro autor, en numerosas ocasiones, insiste en el problema de la ruptura, la separación, la diversidad. La caída del alma equivale a su separación del Uno, a su dispersión en la multiplicidad de todas las posibilidades manifestadas. En efecto, tanto la individuación como la diversidad tienen un signo negativo y ocasionan un dolor: “Con el número dos nace la pena”⁶⁷⁷, escribe Marechal en el poema “Del amor navegante”. La existencia humana, por su deserción del centro divino de aquella gozosa unidad, vive errante, exiliada del Paraíso. En *Adán Buenosayres*, el protagonista afirma:

(...) y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro (...) que parecieron gritar con orgullo declamatorio sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡salud viejo Anaximandro!) en haber salido de la diferenciación primera, en haber desertado de la gozosa Unidad.⁶⁷⁸

El retorno definitivo debe operarse por la muerte del viajero. En efecto, los protagonistas de las tres novelas marechalianas deben morir necesariamente.⁶⁷⁹ El movimiento de translación, que conduce al viajante en su aventura terrestre, toca su punto de inmovilidad en un acto de donación amorosa. Los héroes marechalianos están destinados a morir para dar sentido a sus dos batallas: la terrestre y la celeste. Por la acción redentora de la muerte, se opera en ellos un nuevo nacimiento. En consecuencia, la muerte y –con ella– la quietud de los movimientos humanos son necesarios e indispensables para la visión plena de la divinidad.

Ahora bien, existe una desproporción entre lo que el alma desea y los medios con los que cuenta para satisfacer su deseo. La posesión de Dios es el objeto último del alma; lo mejor que puede hacer para alcanzarla es abandonarse, extenuarse, renunciar a sus operaciones propias, vaciarse. En palabras de Maritain: “Dios golpea la puerta para ocupar el alma entera, para reemplazar todo lo que ella pierde por una

⁶⁷⁶ Cfr. GUÉNON, R. *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas*. VIII, pp. 53 y ss.

⁶⁷⁷ “Del amor navegante” en “Sonetos a *Sophia*”. XII, p. 228.

⁶⁷⁸ *Adán Buenosayres*. L I, I, pp. 154-155.

⁶⁷⁹ En el “Prólogo indispensable” del *Adán Buenosayres*, el autor nos dice: “(...) porque dentro de aquel ataúd sencillo (cuatro tablitas frágiles) nos parecía llevar, no la pesada carga de un hombre muerto, sino la materia leve de un poema concluido.” p. 143. Adán muere en el mismo instante en que decide el salto amoroso hacia el totalmente Otro. En *El banquete de Severo Arcángelo*, Lisandro Farías muere después de entregarle a Marechal, toda la información a cerca del Banquete que realizó el Fundidor de Avellaneda. En *Megafón o la guerra* su protagonista muere y su cuerpo es descuartizado al final de la novela.

vida mejor.⁶⁸⁰ En efecto, el Amado vive en el amante y el amante en el Amado. De tal manera, obra el amor, en la transformación de los amados, que puede decirse que cada uno es el otro. En la unión amorosa, el uno da posesión de sí al otro y cada uno se deja y trueca por el otro; de este modo, cada uno vive en el otro y se hacen uno, por transformación de amor.⁶⁸¹

En este sentido, la muerte es más delicada y sutil que la muerte material. Se trata de una muerte vitalmente operante y eficaz, gustada, libre, que entra en el seno de la actividad más inmanente; una muerte semejante se llama expropiación de sí. Sin embargo, este modo de morir no destruye la sensibilidad, antes bien, la afina y la torna más exquisita; nos transforma en amor. Pero todo esto no es posible sin un radical desposeimiento. Nada hay que el amor desee más, pues lo que amamos es el sello de nuestra unión con Dios y nuestra transformación en Él.

Ahora bien, es posible salvar medianamente la individualidad del alma, si entendemos que en el acto sublime del desposorio místico, el alma no sale de sí misma, sino, por el contrario, se vuelve sí misma en plenitud. Y todavía más, Dios es el agente de la experiencia mística, quien comunica al alma su luz y amor.

Por este motivo, hablamos de “unidad de la luz” y “unidad del amor”. Cuestión que Marechal explicita en la undécima estrofa de su *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*, que Barcia reproduce de manera completa:

Recuerdo mis experiencias en el conocimiento y el amor de la hermosura. Desde niño, me deslumbraba el esplendor de las formas y discurría yo entre las criaturas buscando ese deslumbramiento y el éxtasis que lo acompañaba, sin saber de qué luz venía el deslumbramiento ni con qué me juntaba yo en aquel éxtasis. Hasta que descubrí la “unidad de la luz” en que se identificaban todos los esplendores formales y la “unidad del amor” a que se rendían todos los éxtasis de mi alma. Desde aquel entonces las bellas criaturas no fueron para mí sino trampolines mediante los cuales daba yo un salto metafísico, desde las criaturas hasta el “vértice de mi alma”.⁶⁸²

El camino cognoscitivo encuentra su punto de suficiencia o de llegada en la “unidad de la luz” y se torna, a la vez, camino amoroso que encuentra su meta definitiva en la “unidad del amor”. Dicho de otro modo, el hombre se une a Dios en la plenitud de sus facultades humanas: inteligencia y voluntad. Y esta unión acontece en un solo

⁶⁸⁰ MARITAIN, J. *Los grados del saber*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1983. 2ª P, III, IV, p. 520.

⁶⁸¹ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. VI, XI, p. 661.

⁶⁸² BARCIA, P. “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*”. p. 89. En la última parte de nuestro trabajo nos detenemos, pormenorizadamente, en el análisis de esta obra.

acto, es decir, no se trata de dos movimientos independientes, el intelectual y el volitivo, sino de un “saber sabroso”. Atendiendo a este modo especial de conocer, Marechal unifica el significado de los términos “saber” y “sabor”. Según ya lo hemos referido, poseer el sabor de la cosa es poseer la cosa misma y no su concepto.⁶⁸³ Es éste el modo específico del conocimiento por la hermosura, el cual se caracteriza por ser experimental, directo y deleitable. Este modo de conocer se traslada, en grado superlativo, al ámbito de la mística, horizonte unificante por excelencia, instancia en la cual no puede diferenciarse lógicamente si se ama porque se conoce o se conoce porque se ama.⁶⁸⁴

1.4. El “Hermoso Primero”

Marechal receipta de Plotino la noción de “Hermoso Primero”, especialmente de la *Enéada* V, 8. Aunque esta terminología no aparezca textualmente en el filósofo griego, podemos inferirla de las múltiples alusiones a una Belleza Primera, con la que el alma desea unirse definitivamente.

Esta noción le posibilita a Marechal cerrar el círculo del ascenso por la hermosura. Es decir, sin abandonar los rastros de la belleza creada, es posible ascender a Dios, quien se revela como Belleza en sí y causa de todo lo bello.

Veamos ahora algunas referencias dispersas sobre el “Hermoso Primero”. Sin dudas, la que más llama la atención es el título de su obra inédita: *Didáctica por la Huella del Hermoso Primero*. Está clara la alusión titular a los vestigios o huellas de Dios, que propician metodológicamente el acercamiento del alma a su Principio creador. Por su parte, en el *Descenso y ascenso* se alude en dos oportunidades al “Hermoso Primero”. En el capítulo X, donde la criatura es considerada como imagen de la divinidad, surge entonces la necesidad de hacerse juez de la creación, de interrogar a lo creado, sin buscar su posesión inmediata, sino el rastro que conduce a la Belleza en sí. En palabras del autor:

Elbiamor, como en el Paraíso, la criatura sigue mostrando al hombre la imagen del Hermoso Primero. El que las interrogue, si es un juez equitativo, alcanzará el “sí”

⁶⁸³ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. IX, p. 355. Sobre el “saber” y el “sabor” véase también *Adán Buenosayres*. L.VI, IV, p. 636.

⁶⁸⁴ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. VI, VIII, p. 650.

gozoso que dan las criaturas cuando se niegan. Las criaturas unirán sus voces múltiples y diferentes, para construir esa imagen de la unidad en la multiplicidad que llamamos un acorde: quiero decir que nuestro personaje, frente a las criaturas múltiples, verá la Unidad en la multiplicidad. Y la multiplicidad de las criaturas, lejos de perder valor ante sus ojos, ha de adquirir entonces la plenitud de su valor. Pues, a los ojos de nuestro héroe, las criaturas aparecerán referidas a su Principio creador y unificadas en Él. Quiero decir que nuestro héroe, después de haber visto la Unidad en la multiplicidad, ha de ver ahora la multiplicidad en la Unidad.⁶⁸⁵

En segundo lugar, en el capítulo XI, a propósito del arte humano y el arte divino, se llama a una moción de orden: el artista debe deponer su quehacer para dar lugar al Artífice celestial. Esta moción no abandona el ámbito de lo estético; el arte es un hilo de oro que nos permite rastrear las huellas del “Hermoso Primero”. Dicho en términos marechalianos:

(...) esa dicha de ver a la Hermosura Primera en el centro del alma no es fácil de alcanzar ni tampoco difícil. A decir verdad, no sé yo si es fácil o difícil, pues en este punto se acaba mi ciencia, tal como se acabó en el alma de nuestro héroe la posibilidad del “arte humano”. En adelante, la ciencia deberá ceder su lugar a la paciencia y el “arte humano”, cesar en sus operaciones para ofrecerse a las operaciones del “arte divino”. Te diré, con todo, que para llegar al centro y convertirse al Amado Infinito, el alma deberá sentir necesariamente la “fuerza de atracción” del Amado; y que si el alma es atraída, es porque de alguna manera se hizo atrayente a los ojos del Hermoso Primero.⁶⁸⁶

Por último, Marechal también se refiere al “Hermoso Primero” en el Séptimo Día del “Heptamerón”, en el “Tedéum del Poeta”. Allí comienza nombrándolo en la primera estrofa⁶⁸⁷ y le dedica los seis días anteriores de su poemario, los cuales convergen definitivamente en Él.

Ahora bien, éste es el hilo de oro que conduce a la felicidad, al estado unitivo: ni el mundo es una cosa exterior al hombre; ni el hombre es exterior al mundo. Del mismo modo, Dios no es exterior al hombre ni el hombre exterior a Dios. Pero –cuidado– no por esto las criaturas asimiladas al hombre pierden su exterioridad, como tampoco la pierden los hombres asimilados a Dios, en virtud de la fuerza unificante del amor. Las criaturas logran su unidad en el entendimiento humano. Sin embargo, dicha unidad no las priva de su inalienable y sólida realidad exterior. De manera

⁶⁸⁵ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. X, p. 360.

⁶⁸⁶ “Descenso y ascenso del alma por la belleza”. XI, p. 364.

⁶⁸⁷ “Tedéum del Poeta” en “Heptamerón”. 1, p. 397.

análoga, el hombre logra la perfecta unidad de su alma, cuando alcanza en un solo acto el “saber” y el “sabor” del “Hermoso Primero”.

2. Recepción de elementos dantescos

Marechal reconoce haber asimilado de la *Divina Comedia*, el simbolismo del descenso y el ascenso infernal⁶⁸⁸, que desarrolla en el Libro VII del *Adán Buenosayres*: “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. Éste es el libro más extenso de la novela. Sin embargo, sostenemos junto a Barcia que no ha sido objeto de estudio, más bien se lo ha deformado mediante consideraciones analógicas con la *Divina Comedia* de Dante.⁶⁸⁹ Si bien, nuestro autor recupera el motivo del descenso y ascenso infernal, esto no debe interpretarse como un modo de recepción simétrico, asimilable a la triple estructura dantesca: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Marechal construye su propia visión de estas ciudades inteligibles y las llama: Cacodelphia, Calidelphia y Philadelphia. En nuestro caso, sólo nos detenemos en algunos detalles puntuales de la obra del poeta florentino, apoyándonos en la interpretación de René Guénon, quien en su libro *El esoterismo de Dante*, ofrece claves de lectura, de las que Marechal dispuso para la elaboración de sus ciudades inteligibles.

Por otra parte, añadimos al comentario de Barcia que, si bien el Infierno no ha sido objeto de estudio aún, en menor medida lo han sido la Calidelphia y la Philadelphia, ya que ni siquiera Barcia se detuvo en ellas. Marechal menciona estas dos ciudades, pero no las desarrolla. En el *Adán*, Calidelphia aparece como parte del itinerario ascendente del héroe; este trayecto queda trunco; mientras que Philadelphia aparece mencionada como una ciudad futura, en promesa. En *El banquete de Severo Arcángelo*, el autor se vale de una nueva terminología para referirse a Calidelphia, la llama “La Cuesta del Agua” y acentúa así la necesidad de un movimiento ascendente para acceder a ella. Por su parte, la Philadelphia es apenas mencionada –las poquísimas veces que la nombra– lo hace, a través de simbolismos tomados del *Apocalipsis*.

Para una visión más completa del problema, no podemos dejar de considerar los dibujos-esquemas elaborados por nuestro autor, que representan parte de la estruc-

⁶⁸⁸ Cfr. “Autobiografía de un novelista”. p. 64.

⁶⁸⁹ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*. VII, 6, p. 76.

tura de sus dos primeras novelas: el “Doble cono de Cacodelphia y Calidelphia” del *Adán Buenosayres* y el “Pentágono Humano” de *El banquete de Severo Arcángelo*. Ambas estructuras espaciales, iluminan la visión de estas ciudades y permiten entrever algunos simbolismos que Marechal asumió de René Guénon.

2.1. La Cacodelphia

Marechal construye para su héroe Adán un infierno en el que se reflejan los siete pecados capitales de manera humorística y grotesca. El hombre aparece representado como una imagen deformada de su naturaleza original. El descenso infernal asumido por Adán tiene un sentido purgativo; es la única vía posible para un posterior ascenso a los cielos. El infierno marechaliano se desarrolla en el último libro de la novela y ocupa llamativamente casi un tercio de ésta. Según entendemos, su extensión responde a una intención refleja, la cual propicia una continuidad de imágenes entre los dos mundos. En el infierno, se proyectan los hombres y las mujeres de la Buenos Aires visible, ya presentados por el autor en los libros del I al V. La mayoría de estos personajes, a excepción de Solveig, reaparecen en el infierno, mostrando alguna particularidad pecaminosa que deben purgar.

El título del Libro VII, “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, da cuenta de que el recorrido infernal es concebido como un viaje simbólico, una *katábasis*⁶⁹⁰, donde el descenso no es sólo topográfico, sino que implica también una disminución gradual de la luz; la ciudad infernal se caracteriza por su oscuridad. El núcleo central de este libro es el descenso, el cual puede ser interpretado como una muerte simbólica.⁶⁹¹ Marechal lo anticipa reiteradas veces a lo largo de la obra. En el prólogo, se describe el entierro del poeta Adán Buenosayres; su ataúd es bajado hasta el fondo de la fosa recién abierta. Este motivo se repite en las referencias a la muerte de la

⁶⁹⁰ El motivo de la *katábasis* es recurrente en las epopeyas antiguas y también es retomado por Dante: la *República* de Platón comienza con el descenso de Sócrates por el Pireo en busca de la verdad y el conocimiento; en el libro XI de *la Odisea*, Ulises desciende al Hades en busca del adivino Tiresias; en el libro VI de la *Eneida*, Eneas, acompañado por la sibila, desciende hasta los infiernos en donde se encuentra con su padre Anquises. De hecho, cuando Dante plantea en la *Divina Comedia* la figura de Virgilio como guía por los círculos infernales, lo hace como una suerte de homenaje a la obra del poeta latino. Para profundizar este tema, véase el estudio preliminar de Barcia del *Adán Buenosayres*. VII, 6, pp. 90-91.

⁶⁹¹ Sobre el simbolismo de la muerte en *Adán Buenosayres*, véase Graciela Coulson: *Marechal: la pasión metafísica*. IV, pp. 86-91.

madre y del abuelo de Adán (Libro Primero), en la visita a los restos mortales de Juan Robles (Libro Tercero) y en la muerte simbólica de Solveig (Libro Sexto). Vale decir, la muerte del protagonista se presenta despojada de todo contenido físico; es una metáfora de la transmutación sufrida por el héroe, cuyo ataúd va vacío como si llevara "(...) no la pesada carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido."⁶⁹² En definitiva, lo que se está enterrando es la profesión poética de un Adán que buscaba a Dios por los caminos de la belleza terrestre, que constantemente perdía su rumbo, en el múltiple y engañoso amor por las criaturas.

Atendiendo al término *Cacodelphia*, en griego, "*kakós*" significa "malo", "bajo", "miserable" y también "vicio"; todas connotaciones con una fuerte carga moral. Y "*adelphós*", "hermano". Marechal opone este neologismo a *Calidelfhia*, ya que "*kalós*" significa "hermoso", "noble", "glorioso" y "honesto". Barcia traduce sendos términos de la siguiente manera: "la ciudad de los hermanos feos, o malos" y "la ciudad de los hermanos bellos, o buenos". Si bien "*kakós*" no significa "feo", consideramos con Barcia que puede extenderse el significado del término, ya que la calificación nominal tiene, además de lo moral, una fuerte carga platónica, en alegamiento que el filósofo hace de los planos de la ética y la estética.⁶⁹³ Desde esta perspectiva, el infierno marechaliano no es sólo un lugar donde pagar las culpas, sino que es también un infierno poético o literario.

La oscura *Cacodelphia* se encuentra en los confines de la ciudad, en el bajo Saavedra, lugar limítrofe donde la urbe y el desierto se juntan. A *Cacodelphia* se accede luego de una serie de rituales que únicamente conoce el astrólogo Schultze y que él mismo practica ante la mirada atónita y escéptica de Adán. Schultze dibuja un círculo de tiza alrededor de un ombú; traza tres cruces equidistantes sobre el diámetro del círculo formando un triángulo equilátero; escribe junto a las cruces las palabras *Tetragrámaton*, *Eloha* y *Elohim*; luego escribe, entre cada una de ellas, los nombres "Santos Vega", "Juan Sin Ropa" y "Martín Fierro". Acto seguido, Schultze y Adán entran en el círculo y el astrólogo enuncia un extraño conjuro que, según aclarará, está en un desconocido idioma denominado "neocriollo". Finalmente, una hendidura se abre bajo el ombú, Schultze y Adán la atraviesan y comienzan su descenso por los laberintos subterráneos de *Cacodelphia*. En esta urbe infernal, nuestros congéneres muestran el aspecto que los ha hecho inferiores. Adán debe asumir y

⁶⁹² "Prólogo indispensable" del *Adán Buenosayres*. p. 143.

⁶⁹³ Cfr. BARCIA, P. "Introducción biográfica y crítica" al *Adán Buenosayres*. VII, 6, p. 78.

ver reflejadas en sí mismo todas las miserias de la humanidad, como condición previa y necesaria para el ascenso a Calidelfia.

Cabe destacar que la creación de Cacodelphia es exclusiva responsabilidad del astrólogo Schultze quien, a semejanza de Virgilio, guía al poeta Adán por aquella exploración tenebrosa, que comenzó apenas pasada la medianoche del sábado 30 de abril de 192 ..., cuando despuntaba el Domingo de Resurrección, dejando claro que los sucesos previos fueron vividos en Semana Santa. Con esta aclaración, Marechal explicita que el viaje de Adán guarda semejanzas con el de Dante, también acontecido durante la Semana Santa. Sin embargo, la deuda de ambos poetas es con la tradición cristiana, ya que el descenso infernal que cumplen sus personajes es análogo al de Cristo, quien muere un viernes santo, desciende a los infiernos el sábado y resucita el domingo.

Ahora bien, la idea comúnmente manejada de un infierno teológico cristiano no corresponde exactamente a la del infierno schultziano. En las “Claves de *Adán Buenosayres*”, el escritor explica esta cuestión buscando diferenciarse de su maestro Dante Alighieri: “Si yo fuera moralista o perverso, hubiera querido fustigar a mis alegres conciudadanos, habría concebido un Infierno solemne y rabioso, a la manera de Dante.”⁶⁹⁴ Pero, ¿qué quiere decirnos con un “infierno solemne y rabioso, a la manera de Dante”? El poeta florentino transita por reinos habitados por muertos – salvo alguna intencionada inclusión vengativa, quizás– y no por vivos, como es el caso del infierno marechaliano. Los condenados son almas conclusas que no han de evolucionar más, ni positiva ni negativamente; su estado es ya definitivo. El caso de los porteños es el de las criaturas agónicas, que luchan cada día entre vicios y virtudes, en una dinámica espiritual permanente. Los que están situados por Schultze en Cacodelphia son personajes vivos, colocados en el infierno porque muestran una acentuada proclividad hacia diversas formas de pasiones pecaminosas.

Marechal consideró que el *Adán Buenosayres*, en su carácter de epopeya, necesitaba un descenso infernal. En este sentido, vale la distinción entre infierno clásico e infierno teológico cristiano. Nuestro autor opta por el primer modelo y no por el segundo. Según entiende –metafísicamente hablando– los infiernos tradicionales no se dan como una “sanción definitiva”, sino que se instalan como lugares de purificación y “quema de residuos”, previos a la consecución de una meta espiritual efectiva.

⁶⁹⁴ “Claves de *Adán Buenosayres*”. 12, p. 184.

Tanto es así, que los héroes de las epopeyas clásicas descienden al infierno, se aleccionan en él y regresan a las alturas. Lo que sería “definitivo” y en verdad terrible, es la expulsión a las “tinieblas exteriores”, tantas veces dicha en la tradición judeocristiana.⁶⁹⁵

La propuesta marechaliana es inventar un infierno humorístico, literario y con carácter teatral, pero sin proyecciones teológicas.⁶⁹⁶ Cacodelphia no es una ciudad mitológica. Existe realmente. Es una ciudad inteligible, sólo captable para el intelecto de aquellos que logran percibirla en la observación de la Buenos Aires visible. En palabras del astrólogo:

Es más –insistió Schultze– las dos ciudades (Cacodelphia y Calidelphia) se unen para formar una sola. O mejor dicho son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible.⁶⁹⁷

Los ojos del astrólogo perciben las dos ciudades y propician el trazado gráfico de éstas. Su dibujo comprende una topografía subterránea y una supraterráquea.⁶⁹⁸ El personaje le explica a Adán que concibió tres proyectos diferentes: el *divicono*, el *rascatierra* y el *helicoide*. El primero proponía tres niveles en la realidad infernal, crecientes en la gravedad de las faltas hacia abajo. El rascatierra, contrafigura de los rascacielos, comunicaba los distintos niveles superpuestos con un *descensor* central que atravesaba el eje de las moradas. Finalmente, se resolvió por el tercer proyecto. Cacodelphia es una vía helicoidal en descenso: la constituyen nueve pasos de hélice o espiras, en cada una de las cuales se alza un barrio infernal o *cacobarrio*. Donde acaba una espira, comienza la otra, sin más inconvenientes que un acceso difícil, cuyos peligros debe afrontar y vencer el curioso turista. El eje vertical del helicoide es un tubo que atraviesa los nueve *cacobarrios*. El descenso acelerado se traduce por una oscuridad creciente, a medida en que se aleja de la tierra. Sin embargo, el infierno no aparece en la oscuridad total, sino bajo distintas alteraciones de la luminosidad, que se han de entender como una profanación de la luz.⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ Cfr. *Ídem*.

⁶⁹⁶ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. VII, IX, p. 790. X, p. 853. XI, p. 861.

⁶⁹⁷ *Adán Buenosayres*. L. VII, I, p. 674.

⁶⁹⁸ El esquema del doble cono de Cacodelphia y Calidelphia dibujado por Marechal aparece en el reportaje de Alfredo Andrés *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 78 y en la edición crítica del *Adán Buenosayres* de Pedro Luis Barcia, p. 944.

⁶⁹⁹ En el Libro VII, son múltiples las alusiones a términos relacionados con la luz, tales como: bruma, tinieblas, caverna, paisaje lunar, luz de lámpara, sinfonía de barro, luz del fanal amarilla. Todos ellos

El esquema general de la Buenos Aires inteligible tiene la forma de dos conos unidos por sus bases. El nivel de unión marca el de la tierra. El doble cono tiene a su derecha el naciente y a su izquierda el poniente, abajo el “Nadir” y arriba el “Cenit”; puntos extremos unidos por un “eje de exaltación”. En el plano terrestre, a la misma altura, a la izquierda y a la derecha respectivamente, están las entradas a Cacodelphia y a Calidelphia. El cono inferior contiene nueve espiras descendentes hasta llegar a la “Hoya del Gran Paleogogo”.

Ahora bien, podemos preguntarnos: ¿cuáles son los méritos personales que habilitan a los dos personajes –Schultze y Adán– para semejante expedición? El astrólogo responde: “Yo tengo el de mi ciencia y usted, el de su penitencia.”⁷⁰⁰ Queda claro que Adán se ha bonificado espiritualmente con su noche del viernes y que el paseo infernal será un nuevo viaje penitencial, como el cumplido a medianoche por la calle Gurruchaga. Según afirma Torres Rogero: “(...) el infierno schultziano, más que un remordimiento (...) es un riguroso examen de conciencia con que el Adán porteño se castiga oficiando de demonio y ángel de sí mismo.”⁷⁰¹ Aquí reside el sentido de este nuevo viaje: continuar con la profundización de su ascesis espiritual. En lo que concierne a Schultze, su ciencia lo habilita para constituirse en el guía del poeta por el laberinto infernal. Así se concreta la semejanza con los viajeros de la *Divina Comedia*. Virgilio es aquí Schultze, el sabio astrólogo, la ciencia, la sabiduría antigua. En la Edad Media, Virgilio era estimado como mago y astrólogo, como maestro de un saber iniciático. Adán es Dante, el poeta en busca de la iluminación de su alma nocturna.

Veamos ahora otras semejanzas notorias entre ambas obras. En primer lugar, la tierra aparece como una superficie no cerrada, sino perforada tanto por agujeros que dan al Infierno como de puertas, a través de las cuales se accede al Paraíso.⁷⁰² Con

hacen referencia a una degradación de la luz natural o solar. El infierno marechaliano está iluminado por una luz artificial. En palabras del autor: “Toda el área infernal parecía sugerir un contraste de cielo y suelo, de ordenación y caos: arriba en la negrura de la noche muy bien imitada, esferas celestes giraban sobre sus soles verdes azules y rosas; pero lo hacían aceleradamente, con un ritmo artificial (...) La luz de sus esferas giratorias, al pasar de su creciente a su plenilunio y de su plenilunio a su menguante, revelaba y escondía en la laguna fragmentos de un mundo bastante agitado.” L. VII, X, p. 854.

⁷⁰⁰ Adán Buenosayres. L. VII, I, p. 672.

⁷⁰¹ TORRES ROGERO, Jorge. “Historicidad y trascendencia en el *Adán Buenosayres* de Marechal” en *Separata de Lugones*. Revista de la Secretaría de Cultura de la Nación de la Provincia de Córdoba, s/d.

⁷⁰² El astrólogo y el poeta ingresan al infierno por un agujero terrestre contiguo a un ombú. Dice Adán al ingresar a Cacodelphia: “Después recuerdo que Schultze y yo, entrando por aquella hendidura del ombú, nos metimos en un túnel descendente, cuyo declive nos impulsó a la más vertiginosa de las

respecto al tema del descenso o *katábasis*, la dupla de opuestos bajo-alto e inferior-superior, desempeñan un rol preponderante en el sistema conceptual del medioevo. Ascenso y descenso son los únicos movimientos capaces de alterar la situación y el destino del alma humana. Desde esta perspectiva, cobra sentido la construcción de un infierno subterráneo y descendente. En segundo lugar, destacamos que uno y otro infierno se encuentran debajo de ciudades reales, el infierno dantesco está situado bajo la ciudad de Jerusalén y el marechaliano, bajo la ciudad de Buenos Aires. En tercer lugar, Marechal recepta de Dante la imagen del foso escalonado y la relación entre la gravedad del pecado y la profundidad en la fosa infernal. También recepta la relación entre pecado y pena como contrapeso o inversión del castigo, por ejemplo, los vientos contrarios que no dejan jamás en reposo a los perezosos o los rateros que procuran sustraerles sus billeteras a esculturas de piedra. Hay casos en los que el castigo es la acentuación extrema de la falta: los sodomitas atravesados por el esfínter por una caña aguda, los lujuriosos unidos para siempre en las posiciones que adoptaron para su gozo.⁷⁰³

Así como en el infierno de Dante, aquí también aparecen personajes signados por los siete pecados capitales: lujuriosos, avaros, iracundos, irresponsables, adoradores de su cuerpo, glotones y ladrones, así como otros, cuya denominación es producto de la inventiva del propio Marechal: los *verdiviejos*, las *ultracortesanas*, los *homoglobos*, los *seudogogos*. Estos personajes, la mayoría de las veces, son representados de manera grotesca: cuerpos desnudos de formas porcinas, híbridas, monstruosas, gigantescas, cuerpos gelatinosos que flotan en superficies pútridas que continuamente comen, se purgan, vomitan. Todo ello, a fin de mostrar el carácter repugnante de la condición humana que, deliberadamente, ha optado por aferrarse a un pecado que a la postre no hace, sino subvertir y deformar la naturaleza original del alma.

Pedro Luis Barcia sostiene que, si bien hay evidentes deudas de Marechal para con Dante, no hay una estricta correspondencia entre ambas estructuras infernales e incluso asevera que se ha malentendido el Libro VII, mediante consideraciones analógicas con la *Divina Comedia*. Las estructuras de ambos infiernos no son asimilables, sino de manera aproximativa. Veamos algunas semejanzas y diferencias. En primer lugar, hacemos una salvedad terminológica: se denomina escalón en el Infierno a lo

carreras. De pronto, faltó la tierra bajo nuestros pies: algo así como una tromba de aire fortísimo nos aspiró literalmente hacia las honduras y entonces perdí el sentido, no como el que se desmaya sino como el que se duerme." Cfr. *Adán Buenosayres*. L. VII, I, p. 682.

⁷⁰³ Cfr. BARCIA, P. "Introducción biográfica y crítica" al *Adán Buenosayres*. VII, 6, p. 86.

que es espira en Cacodelphia. El infierno de Schultze no es un infierno teológico, todos los pecados vinculados con lo dogmático, lo religioso o lo divino quedan fuera de su esquema: no hay herejes en Cacodelphia (“Infierno” VI, X-XI), no hay blasfemos (VII, XV-XVI); no hay simoníacos ni adivinos (VIII, XIX-XX). Marechal incluye a los traidores entre otros pecadores, en el Infierno de la Ira (Espira séptima, X); en tanto que Dante los sepulta en el círculo IX del Cocito, en lo más hondo del infierno (cantos XXXI-XXXIII). A los sodomitas los sitúa en el Círculo VII, cantos XVI-XVII, entre los violentos contra Dios en la naturaleza; en cambio, en Marechal aparecen en el último espacio de la Espira Segunda, correspondiente a la Lujuria. Dante no se detiene a exponer explícitamente sobre la Soberbia, trató este pecado solamente en el Círculo V, cantos VII-VIII; en tanto, Marechal le destina la totalidad de la Octava Espira. La relación más compleja entre ambos se da en el Infierno de la Ira o de la Violencia, en el que el argentino sitúa a rateros, timadores, asesinos, traidores y déspotas, quienes se hallan alojados en sitios muy diversos y distantes en el Infierno dantesco.⁷⁰⁴

Otra de las diferencias notables, sobre la que ya hicimos una breve mención, es que Dante propone el viaje de un vivo entre muertos; mientras que Marechal, el de dos vivos entre vivos coetáneos. Por otra parte, Cacodelphia no tiene ni fuego ni hielo, a diferencia del Infierno. En lo que respecta a las formas de castigo, Marechal no tiene deuda con Dante. En cuanto a la gradación de los pecados, ambos autores son deudores de la doctrina moral cristiana; aunque es evidente que fue Dante, quien desarrolló con mayor minuciosidad la disposición de los tres reinos de ultratumba.⁷⁰⁵

Por último, destacamos que el poeta florentino acomodó en el Infierno a todos sus enemigos; no lo hizo así el argentino, quien, por el contrario, introdujo a todos sus amigos y compañeros de aventuras. Este es el caso del Petizo Bernini, que aparece en la Segunda espira, correspondiente al pecado de la Lujuria; el de Franky Amudsen, ubicado en el la Cuarta espira, la de la Pereza; también lo encontramos a Luis Perera, referente de la literatura místicosuburbana, en el infierno de la Ira y, por último, en la Octava espira al filósofo Samuel Tesler, representante del Pecado capital de la Soberbia.

Según Marechal, la finalidad de la inclusión infernal de sus camaradas fue: “(...) que tuvieran un pulcro lugar de recreación donde mirarse y mirar a la luz de aquel

⁷⁰⁴ Cfr. *Ibíd.* VII, 6, p. 87.

⁷⁰⁵ Cfr. *Ibíd.* VII, 6, p. 86.

humorismo angélico.”⁷⁰⁶ Su intención no persigue, de ninguna manera, la condena de sus compañeros, incluso él mismo recorre todo el infierno y se va reconociendo en los múltiples personajes que purgan sus culpas. Uno de los puntos culminantes de esta catarsis anímica es el episodio de los Potenciales. Allí, el poeta identifica sus propias inclinaciones: en el episodio relatado en la Quinta espira, correspondiente al pecado de la Pereza, se enfrenta con sus frustraciones y debe asumirlas como fracasos o como sueños incumplidos. De esta manera, descarga todo ese lastre espiritual, impedimento para su ascenso heroico.

Al finalizar el Libro VII, Adán queda encerrado en la “Gran Hoya”, donde aparece el “Paleogogo”, allí termina la obra. Con este episodio, concluye la *katábasis* y, por contrapunto, queda trunca la *anábasis*, fase complementaria y equilibrante de todo movimiento descendente. Marechal busca hacer justicia por el “abandono del héroe”, quien no pudo realizar el ascenso meditado por Schultze, desde el primer momento del viaje infernal. Para tales fines, en su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*, el escritor propone: “el rescate del héroe”. Ante la afirmación o sospecha de que el Banquete sea un Infierno, el personaje Bermúdez le explica al protagonista Lisandro Farías, acercándose al busto de Homero:

- ¿Quién le ha enseñado que un Infierno es un objetivo final? Todo héroe clásico entra en el Infierno y vuelve a salir; el Infierno es una situación pasajera y muy útil, ¿sabe usted? Allí quema el héroe los últimos cartuchos de su indignidad o las últimas astillas de sus posibles inferiores.
- ¿Con qué objeto?, le dije yo.
- Para retomar su itinerario sin equipaje fastidioso.⁷⁰⁷

En conclusión, el sentido último del infierno marechaliano no es la sanción definitiva, sino la purificación; por tanto, es asimilable a la primera de las vías propuestas por San Juan de la Cruz: la vía purgativa, instancia necesaria para alcanzar la iluminación; luz que se refleja en la segunda de las ciudades inteligibles.

2.2. La Calidelfia

Las estructuras de Caco y Calidelfia no son asimilables a las propuestas en la *Divina Comedia*. Marechal no desarrolla en su primera novela la dimensión de la

⁷⁰⁶ “Claves de *Adán Buenosayres*”. 12, p. 184.

⁷⁰⁷ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXIX, p. 289.

Buenos Aires celeste; la promesa de Schultze de un ascenso queda inconclusa. Con lo que sí contamos es con el dibujo de los dos reinos, a partir del cual podemos atisbar algunos elementos germinales. En Dante, el reino intermedio es el Purgatorio, allí están los hombres y mujeres en tránsito purificador hacia el Cielo final. Las diferencias son notables. En Marechal, los habitantes de la ciudad infernal y la celestial no están muertos, sino vivos en la Buenos Aires visible. Es el caso de las criaturas agónicas que luchan cada día entre vicios y virtudes en una dinámica espiritual permanente.

Las dos ciudades se unen para formar una sola. La distinción entre una y otra es obra de la inteligencia schultziana. Son dos aspectos de una misma ciudad; del mismo modo hay una calle Gurruchaga diurna y otra nocturna, en el mismo espacio donde conviven los “hermanos buenos” y los “hermanos malos”, con sus destinos cruzados y sus vidas entretreídas. La calle es una imagen de la ciudad. No se trata de la distinción cristiana entre ciudad terrestre y ciudad celeste; se trata de una Buenos Aires terrestre percibida en una doble perspectiva: Caco y Calidelfia conviven en ella. No estamos ante una ciudad actual y otra futura; la que sí es futura es la ciudad deseable de Philadelphia, “la ciudad del amor fraternal”. En definitiva, hay una sola Buenos Aires visible y dos inteligibles.⁷⁰⁸

El concepto básico para la edificación de las dos ciudades, es que lo infernal y lo celestial tienen su comienzo en este mundo. La idea de que el infierno y el cielo comienzan, de alguna manera, en la tierra es básicamente cristiana y no puede atribuirse a la originalidad de Dante. Sin embargo, podemos establecer algunos paralelos entre Marechal y el poeta florentino. Según René Guénon, la distinción de los tres mundos, que constituye el plan general de la *Divina comedia*, es común a todas las doctrinas tradicionales. Hay una región inferior, una intermedia y una superior. Se considera que los cielos e infiernos tienen subdivisiones variables; sin embargo, en todos los casos hay siempre una división jerárquica. Los cielos son los estados superiores del ser; los infiernos –como su nombre lo indica–, los inferiores. Cuando decimos superiores e inferiores, esa condición debe entenderse con relación al estado humano actual, que se toma naturalmente como criterio de comparación, pues es forzosamente nuestro punto de partida. La iniciación verdadera es una toma de posesión consciente de los estados superiores. Por esto, es fácil comprender que se la

⁷⁰⁸ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*. VII, 6, pp. 78-79.

describa simbólicamente como una ascensión o “viaje celestial”. Sin embargo, cabría preguntarse ¿por qué esa ascensión ha de ser precedida por un descenso a los infiernos? El descenso es una recapitulación de los estados que preceden al estado humano, que han determinado sus condiciones particulares y que deben participar, también, de la transformación. Estas posibilidades de orden inferior tienen que ser agotadas, a fin de acceder a la realización de los estados superiores.⁷⁰⁹

Marechal recepta la división tripartita de Dante. El comienzo del viaje celestial tiene lugar en esta vida y supone los movimientos complementarios de *katábasis* y *anábasis*. Su concepción de muerte y resurrección es simbólica; en una misma vida, el hombre puede morir y resucitar muchas veces, puede caerse o levantarse y esta agonía sólo encuentra su final de finales en la muerte definitiva.

Ahora bien, el objetivo real del itinerario anímico no es únicamente la restauración del “estado edénico”, sino que es más allá de esa etapa donde verdaderamente comienza el “viaje celestial”. El objetivo es la conquista de los estados suprahumanos. Según Guénon, el estado humano debe ser llevado a la plenitud de su expansión mediante la realización íntegra de sus posibilidades. Esta plenitud es lo que se denomina “estado edénico”, el cual no es el final del viaje, sino la base sobre la que se apoya el ser para elevarse a los estados superiores. Hay dos fases que hay que distinguir en la ascensión. La primera supone una ascensión con relación a la humanidad ordinaria y es, más bien, una “extensión”, pues es la completa expansión del estado humano. La segunda y definitiva es el despliegue de las posibilidades totales del ser, que se efectúa en el sentido de la “exaltación”.⁷¹⁰

La confrontación de este análisis guenoniano con el esquema-dibujo de Caco-delphia y Calidelphia es por demás interesante debido a sus puntos de convergencia. El doble cono marechaliano apoya su base a ras de tierra y desde allí descende, dibujando nueve espiras que culminan en la “Hoya del Gran Paleogogo”. Este cono descendente constituye el Infierno; sobre la base terrestre se alza el cono que conforma la Calidelphia, conteniendo simétricamente nueve espiras ascendentes que culminan en el “Recinto del Caballero del Pecho Herido”, lo que parece una alusión a Cristo en su advocación del Sagrado Corazón. Apoyada en la cima del cono, se ve la imagen de Nuestra Señora de los Buenos Aires, la Virgen de Bonaria, con el Niño en un brazo y un barco en la otra mano. Ambos conos constituyen la figura de

⁷⁰⁹ Cfr. GUÉNON, R. *El esoterismo de Dante*. Buenos Aires, Paidós Orientalia. 6, p. 66.

⁷¹⁰ Cfr. *Ibíd.* 6, p. 68.

un rombo que se encuentra atravesado por dos ejes, uno vertical y otro horizontal, cuyo trazado conforma el dibujo de una cruz. Marechal se encargó de anotar “eje de exaltación”, de manera idéntica a Guénon, tanto en la línea vertical ascendente como en la descendente. Se distinguen así dos momentos o fases del viaje anímico: uno primero, que se da en el orden horizontal, “eje de amplitud” y otro posterior, que implica un descenso y un ascenso y supone la exaltación del alma.

Ahora bien, según dijimos, Marechal se encarga de describir minuciosamente la ciudad infernal, pero deja pendiente la descripción de Calidelpia. Sin embargo, valdría la pena preguntarnos: ¿cuáles serían los *calibarríos* de las nueve espiras celestiales? La primera respuesta que se nos impone es los de las virtudes contrapuestas a los siete pecados capitales, asentados en los *cacobarrios*. Al respecto, Barcia arriesga una posible disposición graduada de méritos en Calidelpia, estimando que podría ordenarse de dos maneras básicas: la misma o la inversa que la del Purgatorio dantesco. Dante coloca en la base de su montaña escalonada a aquellos que han pecado contra la soberbia y en sus almas han quedado algunos vestigios leves de aquel pecado grave. Y en la cumbre, en el Paraíso Terrenal casi, sitúa a las almas que sólo han sido tocadas ligeramente por la lujuria. Es decir, ubica lo más distante posible de lo divino, lo que tiene huellas del pecado espiritual más grave y lo más cerca posible, lo que tiene rasgos del pecado carnal más leve. Así, Calidelpia pudo estar dispuesta de dos formas posibles. De la primera manera, siguiendo el modelo del Purgatorio: más cerca de la base del cono los que guardan vestigios de soberbia; más cerca del “Recinto del Caballero del Pecho Herido”, los que sólo guardan algún leve vestigio de lujuria. De la segunda manera, la composición en positivo, no en negativo: los *calidelpenses* humildes deberían estar cerca de la Virgen de los Buenos Aires, en la cima; los que tienen como virtud axial de su alma la pureza, más cerca de la base. En esta segunda modalidad expositiva, se debería establecer una correlación de extremos pecado-virtud para la distribución: soberbia-humildad, envidia-caridad, avaricia-magnanimidad, ira-paciencia, gula-moderación, pereza-solicitud, lujuria-pureza.⁷¹¹

El paso de una a otra de estas ciudades inteligibles puede ser descrito como el resultado de un cambio en la dirección general del ser. En este sentido, Dante se somete a una triple ablución, a fin de purificarse antes de salir del Infierno. Del mis-

⁷¹¹ Cfr. BARCIA, P. “Introducción biográfica y crítica” al *Adán Buenosayres*. VII, 6, p. 82.

mo modo, antes de penetrar en el Cielo, se sumergen, sucesivamente, en los tres ríos que fertilizan el jardín de Abraham. Aquí resaltamos la importancia del agua⁷¹², símbolo cuyo valor tradicional representa el paso a la nueva vida. En ambos episodios aparece el número tres, lo que puede interpretarse como una renovación íntegra: la purificación del cuerpo, de la mente y del espíritu.⁷¹³ Por otra parte, el paso del Infierno al Purgatorio y de éste al Cielo implica una entrada progresiva en la claridad; la luz sufre modificaciones que anuncian la eternidad del cielo. Según lo explica Umberto Eco, la *claritas* medieval “sube desde abajo”, desde el nivel ontológico inferior al superior; la *claritas* es la verdadera capacidad expresiva del organismo. La luz física es una cualidad activa que deriva de la forma substancial del sol.⁷¹⁴ Este “subir desde abajo” de la luz nos posibilita comprender el itinerario por los tres mundos de Dante, el cual concluye cuando el poeta se encuentra con ese rayo supremo del Ser Divino. En palabras del florentino: “(...) *chè la mia vista, venendo sincera, e più e piú intrava per lo raggio dell'alta luce que da sè è vera.*”⁷¹⁵

Leopoldo Marechal desarrolla en *El banquete de Severo Arcángelo*, el ascenso a Calidelfia, equilibrando así el descenso infernal de su primera novela. El autor expone en la dedicatoria-prólogo, la razón principal que lo llevó a realizar esta empresa:

(...) reparar una injusticia que me atormentaba: en *Adán Buenosayres* dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un Infierno sin salida; y prometer un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las vías de un “ascenso” correlativo es incurrir en una maldad sin gloria en la que no cayó Homero ni Virgilio ni Dante Alighieri. *El banquete de Severo Arcángelo* propone esa “salida”.⁷¹⁶

En *El banquete*, predomina el movimiento ascendente, pues se parte de un punto más avanzado que en *Adán*, de una “situación límite”.⁷¹⁷ En su lecho de muerte, el jueves santo⁷¹⁸, Lisandro Farías⁷¹⁹ siente la necesidad de exponer los aspectos fun-

⁷¹² Este simbolismo aparece sugerido en las últimas palabras del Libro VI del *Adán Buenosayres*. XIV, p. 670.

⁷¹³ Sobre la composición tripartita del macrocosmos y microcosmos, véase el “Manual del Astronauta” en *Cuaderno de Navegación*. 7, pp. 134 y ss.

⁷¹⁴ Cfr. ECO, U. *Arte y belleza en la estética medieval*. 8, 3, p. 118.

⁷¹⁵ Traducción: “Así mi vista cada vez más clara, /más y más en el rayo penetraba, /de la divina luz que verdadera” “Paraíso”. XXXIII, 52-54.

⁷¹⁶ “Dedicatoria prólogo a Elbiamor” en *El banquete de Severo Arcángelo*. p. 25.

⁷¹⁷ Cfr. COULSON, G. *Marechal. La pasión metafísica*. V, p. 95.

⁷¹⁸ Nuevamente, Marechal sitúa el comienzo de su segunda novela en semana santa, precisamente, el jueves, día de la última cena de Cristo, en clara alusión al Banquete previo a su muerte.

damentales de su vida: quién es y por qué se dejó ganar por la propuesta de Severo Arcángelo. Nos será dado asistir al periplo de conversión y participación en un plan salvífico vivido por un héroe. Su trayecto, conversión e iluminación, es el eje narrativo de la obra. Completará su viaje, el cual incluye un paso por zonas infernales en el acceso a la “Zona Vedada”, cuando el hermano Pedro lo inserta en una cruz pintada en la pared.

En esta novela, reaparece del simbolismo del viaje. Es por demás sugerente que Bermúdez, especialista en filósofos presocráticos, sea quien le revele a Lisandro el carácter infernal del banquete.⁷²⁰ Este infierno no se trata de un destino final, sino de una estación purificadora, donde el héroe quemará sus últimos obstáculos para intentar la concentración definitiva, la cual representa la etapa final de su itinerario, a la que se alude constantemente, pero nunca se describe. Un detalle a resaltar: Bermúdez le hace esta revelación a Farías junto al busto de Homero, lo cual es un indicio más de la reaparición del simbolismo del viaje. Acto seguido, Lisandro experimenta, en el último día antes de la realización del banquete, una sensación de viaje inminente hacia un destino ignorado por él.⁷²¹

Ahora bien, el término “banquete” evoca, indudablemente, el diálogo homónimo de Platón. La relación es confirmada por las palabras del propio Marechal en una entrevista ofrecida dos años después de publicada la novela.

Lo primero que me obsedió fue el título: *El banquete* (...) La novela vino después. El título se apoyaba en la idea de que las grandes cosas, clásicamente, siempre se han dicho alrededor de una mesa: Platón, Cristo y, de otro modo, Trimalción, manejaron lo suyo en un banquete. Yo, desde luego, quería expresar mis opiniones metafísicas.⁷²²

La imagen del banquete tiene en esta novela una gran fuerza centrípeta: es el foco de atracción que reúne los elementos de la obra en torno a sí y en un todo coherente. Todo lo que ocurre se proyecta directamente hacia ese centro y fin enigmático.

⁷¹⁹ Lisandro Farías es el nombre que nuestro autor da a su héroe. Tanto el nombre como el apellido son familiares, ya que Lisandro es el protagonista de la obra teatral *Antígona Vélez* de 1951 y Farías, el domador de caballos, de los *Poemas Australes* de 1937.

⁷²⁰ Cfr. *El banquete de Severo Arcángelo*. XXIX, p. 288.

⁷²¹ Cfr. *Ibíd.* XXIX, p. 289.

⁷²² En revista *Confirmando*. Buenos Aires, 27 de julio de 1967, reproducida por Alfredo Andrés en *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 64. También en *El banquete de Severo Arcángelo*, Lisandro Farías reflexionando después del “Primer Concilio”, afirma: “Hasta se había intentado (...), la introducción de un coro griego en el cual, según averigüé más tarde, se presentarían la Última Cena de Cristo, el Banquete platónico y el Ágape de Trimalción”. XIII, p. 140.

co. Hay una promesa latente que existe sólo como eje estructural de la narración, pero que nunca se visualiza porque lo que importa como mensaje no es el fin, sino el camino; no la fiesta, sino la víspera. Esta distinción resulta esclarecedora para nosotros, ya que según lo entendemos, la Calidelfia marechaliana constituye algo así como la promesa o víspera de un banquete final. En este sentido, la segunda novela de Marechal es el anuncio esperanzador y apocalíptico de una concentración definitiva que ha de culminar en la “Cuesta del Agua”.

El primer paso para acometer este retorno está ya anticipado en la dedicatoria-prólogo de la novela:

Lo que yo había soñado en mi niñez era una historia de niños para niños; y lo que había logrado yo en mi *Adán Buenosayres* era sólo una historia de hombres. No obstante, mi sueño infantil quedó en pie; y lo realizo ahora en *El banquete de Severo Arcángelo*. Es una novela de aventuras o de “suspenso” como se dice hoy: se dirige, no a los niños en tránsito hacia el hombre, por autoconstrucción natural, sino a los hombres en tránsito hacia el niño, por autodestrucción simplificadora.⁷²³

Llamamos “palingénesis” a este tránsito hacia la niñez, el cual no supone un retroceder en el tiempo, sino un despojarse de todo lastre o cargazón que ha dejado el tiempo. Se trata, pues, de: “construirse otra puerilidad”.⁷²⁴ Ahora bien, según nuestra interpretación, Marechal propone dos niveles de palingénesis: uno individual y otro universal. El primero es el camino personal que debe recorrer el héroe en busca de su propia purificación, a fin de alcanzar gradualmente una mayor iluminación. El segundo es el camino que debe realizar el género humano para retornar a su origen. Este último nivel es descrito por Marechal a partir del mito hesiódico de las cuatro edades del hombre, representadas por metales, que se degradan progresivamente en su pureza u oro original. En esto estriba la finalidad última del Banquete, el cual

⁷²³ “Dedicatoria prólogo a Elbiamor” en *El banquete de Severo Arcángelo*. p. 25.

⁷²⁴ *Ibíd.* XVIII, p. 193; VI, p.73 y ss. Impaglione concibe una empresa heroica: “El retorno a la simple Bestialidad”, como una manera de asumir estadios inferiores, a fin de purificarse íntegramente. En este retorno hay que lograr dos cosas: una “degradación punitiva” del ser que ha ofendido su dignidad y una “mortificación” del ser en su territorio de bestia. Pero si el retorno a la simple bestialidad ha de ser voluntario, puede definirse como “autodegradación” y “autoinmolación”. En este sentido, Severo comienza “La Traslación en Cuatro Patas” que explica del siguiente modo: “Aquella noche, resuelto a degradarme en mi vertical específica, me arrojé al suelo y empecé a caminar en cuatro patas. Ese gesto, en su aparente sencillez, me produjo una sensación terrible, como si la columna vertebral se me doblase para siempre y un aluvión de tiniebla sólida cayese de pronto sobre mi alma.” VI, p. 75. Entonces, una vez que se ha tocado un límite final y que se hunde la cara en la inmundicia, viene el “Chiquero de la Iluminación” En este punto, Severo escuchó una voz que le ordenaba: “¡levántate!” Y recobró la vertical humana. Inmediatamente se le manifestó Pablo Inaudi, personaje que alude claramente a San Pablo y es el encargado de hacerle la proposición del Banquete. En este pasaje, se dejan entrever las vías místicas de purificación e iluminación.

es un camino de retorno o de ascenso de todo hombre en busca de su destino final. Veamos algunas de las pistas que Pablo Inaudi le da a Lisandro Farías:

- El Banquete –definió él– será una “concentración definitiva”. Y usted no está preparado. Haga memoria: su vida fue hasta hoy mismo una serie de concentraciones y desconcentraciones. Un alma demasiado inquieta.
- ¿No habrá para mí una concentración última? –le pregunté llorando.
- La tendrá –me dijo al fin.
- ¿Cuándo?
- Treinta segundos antes de su muerte.⁷²⁵

Nuevamente aparece la cuestión de la muerte como condición previa para arribar a una nueva vida. Aunque en este caso, a diferencia de la muerte de Adán, pareciera que la de Lisandro no es sólo simbólica, sino también física. En este sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Severo Arcángelo: “¿Qué importa la muerte –filosofó el Metalúrgico– si le sigue una hermosa resurrección?”⁷²⁶ Según la experiencia de Lisandro, cuando se toca la esfera de lo sublime quedan sólo dos caminos: o morir de sublimidad o caer nuevamente en la “Vida Ordinaria”.⁷²⁷ Pareciera, entonces, que morir es el único camino seguro para conducirnos a una vida más plena. Sin embargo, no es sencillo comprender la muerte como un final de finales o como una concentración definitiva, ya que en numerosos pasajes de la novela, tanto Severo como Lisandro, retornan a su vida anterior, aún después de acontecido el Banquete. Citamos algunos de ellos:

En referencia a Severo Arcángelo:

(Lisandro Farías) – ¿De dónde ha regresado (Severo Arcángelo)? le pregunté.
–De la Cuesta del Agua, me respondió Bermúdez como en un escalofrío de su delicia.⁷²⁸

En alusión a Lisandro:

Yo, Lisandro Farías, nacido en la llanura, muerto en Buenos Aires y resucitado en la Cuesta del Agua (...).⁷²⁹

⁷²⁵ *El banquete de Severo Arcángelo*. XVIII, p. 196.

⁷²⁶ *Ibíd.* XVII, p. 181.

⁷²⁷ Cfr. *Ibíd.* XVII, p. 184.

⁷²⁸ *Ibíd.* XI, p. 119.

⁷²⁹ *Ibíd.* I, p. 29.

En ambos pasajes, los personajes cuentan su experiencia después de haber muerto y resucitado; en consecuencia, su muerte no es definitiva, ya que hay un retorno posterior en el que acontece la narración de su historia personal. Otras dos afirmaciones que insinúan el regreso de Lisandro son las siguientes:

No sabía yo aún (lo entendí mucho después en la Cuesta del Agua) que toda la organización del Banquete respondió a una lógica más inexorable que los aparatos de relojería.⁷³⁰

Yo no era ya un “simple”, sino un “simplificado”, diferencia que advertí mucho después, en la Cuesta del Agua y que me dio a entender finalmente cómo las grandes aventuras humanas o divinas exigen un corazón de niño.⁷³¹

La palingénesis del protagonista supone un pasaje por el Infierno, el cual aparece sugerido, pero no detallado como en el caso de *Adán*; una víspera del Banquete, descrita pormenorizadamente y una fiesta, a la que se alude en términos de promesa futura, pero que no se desarrolla. Estos tres momentos no son asimilables a los tres mundos de Dante, aunque guardan algunas semejanzas. Según nuestra interpretación, es más factible asimilarlos con las tres vías místicas de San Juan de la Cruz.

Ahora bien, nos queda pendiente el desarrollo del segundo modo de palingénesis que consiste en el retorno del hombre –en tanto género humano– a su origen primordial. Para la elaboración de esta cuestión, Marechal acude al mito de las Edades de Hesíodo.⁷³² La exposición del profesor Bermúdez, que constituye el “Segundo Concilio del Banquete”⁷³³ trata, precisamente, de la ubicación del hombre en el tiempo. El personaje presenta su teoría del “Pentágono humano”⁷³⁴, mediante la cual explica que la presente humanidad ha vivido ya cuatro edades, simbolizadas por cuatro hombres metálicos: el “Hombre de Oro”, el “Hombre de Plata”, el “Hombre Cobre” y el “Hombre de Hierro”. El Adán Primero, ubicado junto al árbol primordial, es la obra reciente de la divinidad; el Hombre de Oro, que tiene y ejerce la perfección y goza de una ubicación central o paradisíaca. A continuación, el Profesor explica el “simbolismo de la vertical”. La perfección del estado humano está condicionada por la resi-

⁷³⁰ *Ibíd.* XXIII, p. 236.

⁷³¹ *Ibíd.* XXIV, p. 241.

⁷³² Cfr. HESÍODO. *Los trabajos y los días*. 105-179.

⁷³³ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXII y XXIII, pp. 219-238.

⁷³⁴ Sobre la teoría del pentágono humano, Marechal elaboró un esquema-dibujo que aparece en el Apéndice de la entrevista de Alfredo Andrés *Palabras con Leopoldo Marechal*. p. 77. Graciela Maturo lo incluye en *Marechal, el camino de la belleza*. VI, p. 192 y también la revista *Proa* en su edición especial: “Cien años de Marechal”. p. 108.

dencia de Adán en el centro. Si se aparta del árbol central, el “Hombre de Oro” ha de lanzarse a un ciclo descendente con respecto a su altura originaria y a un ciclo de oscurecimiento gradual, en la medida en que se aleja de su punto de origen y foco natural de su iluminación. De tal manera, por lejanía y oscuridad, el “Hombre de Oro” se transmuta en “Hombre de Plata”, luego en “Hombre de Cobre” y, por fin, en “Hombre de Hierro”, última degradación del bípedo ilustre.⁷³⁵

En efecto, como todo final de ciclo, debe coincidir con su iniciación es necesario que el “Hombre de Hierro” desande la línea descendente para recobrar su estado paradisiaco. El quinto Adán es aquel capaz de convertir al “Hombre de Hierro” en “Hombre de Oro”. Lisandro se cuestiona: ¿de qué metal es el quinto Hombre?: “De ninguno y de todos —le respondió Bermúdez—. El quinto Adán es el Hombre de Sangre.”⁷³⁶ Entonces resta preguntarnos, ¿quién era ese Hombre ubicado en el punto “e” del pentágono humano, a quien el Profesor le asignaba una función regeneradora, una virtud alquímica lo bastante fuerte como para sublimar al “Hombre de Hierro”. El “Hombre de Sangre” no sería otro que el Cristo, único capaz de operar la palingénesis de la humanidad, regenerándola a su estado originario. He aquí la clave fundamental del Banquete.

La ubicación histórica del hombre nos remite a dos aspectos fundamentales. En primer lugar, a la concepción de tiempo, en la que carece de importancia la sucesión temporal, es decir, la cronología. Lo que aquí interesa es lo que Marechal denomina: la sucesión ontológica que aconteció en la humanidad.⁷³⁷ En segundo lugar, a la concepción cíclica de la historia que implica simultáneamente dos aspectos contrapuestos: un descenso o degradación y un posterior ascenso o retorno al origen. A esto se refiere nuestro autor, en las “Claves de *Adán Buenosayres*”, donde justifica su predilección por las fuentes antiguas, a partir del conocimiento de las “leyes cíclicas” que gobiernan el desarrollo de la humanidad. En efecto, Marechal vive en la última de las Edades, caracterizada por el acelerado descenso y la creciente oscuri-

⁷³⁵ Cfr. *El banquete de Severo Arcángelo*. XXII, pp. 221 y ss. Véase también el final del capítulo VII del “Descenso y ascenso del alma por la belleza” donde el autor también se vale del mito de las Edades para dar curso a su filosofía de la historia. En la edad paradisiaca el hombre podía ver a la divinidad “reflejada en un espejo de oro”; al alejarse del Paraíso logra verla, ahora más lejana, en un “espejo de plata” que refleja la imagen del espejo de oro y así sucesivamente, hasta llegar al “espejo de hierro”. En consecuencia, la tarea del hombre actual es realizar un intenso y dificultoso trabajo espiritual de auténtica “especulación” para poder distinguir algo de aquella verdad que antes contemplada directamente. En efecto, el descenso cíclico del hombre a través de su historia está jalonado por rupturas “mutilantes de la inteligibilidad”.

⁷³⁶ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXIII, p. 232.

⁷³⁷ Cfr. *Ibíd.* XXIII, p. 234.

dad. En este sentido, su única opción es iniciar un “retroceso”, a la manera del surubí que remonta la corriente buscando la “infancia del río”.⁷³⁸

Ahora bien, no podemos dejar la Calidelfia, sino desentrañamos previamente el significado de la “Cuesta del Agua”. En primer lugar, la imagen de una cuesta representa un camino ascendente que culmina en un punto de llegada: la Philadelphia. En segundo lugar, es necesario contar con un medio de locomoción, en este caso una barca, para arribar a la cima.

La Cuesta del Agua es una instancia de iluminación, a la que se arriba después de haberse purificado en el pasaje por el Infierno. Esta *anábasis* implica una serie de desplazamientos y, por tanto, no puede pensarse como un lugar de estancia definitiva. Veamos ahora las distintas hipótesis que se entretienen en torno a este lugar enigmático.

Según la primera comprobación de Lisandro Farías, la Cuesta del Agua tenía para todos la significación de un lugar geográfico, entendido como existente, pero dudoso en su verdadera ubicación. Lo que importaba era el carácter “edénico” asignado a la Cuesta y la noción de una dicha inevitable que ésta sugería. Lo que diversificaba esa noción era la obra personal de fantasía que todos edificaban sobre tan débil soporte. La Cuesta del Agua tenía la endeble consistencia de lo posible. Pero luego, en una segunda comprobación realizada *in situ*, el protagonista registró dos modificaciones que se introdujeron en su hipótesis anterior: a) la Cuesta del Agua ya no era un paraíso teórico producto de la imaginación, sino una realidad tangible que podía merecerse y alcanzarse; b) si poseía una entidad concreta, no era una fundación reciente parecida, en cierto modo, a una colonia de vacaciones, sino como una heredad perdida y olvidada.⁷³⁹

En definitiva, Lisandro intuye o sueña con una “fiesta inmensa”⁷⁴⁰, inconmensurable y eterna como la promesa de Cristo. La Philadelphia es esa fiesta y para participar de ella, es necesario pasar primero por la “víspera”, es decir, acometer el ascenso por la Cuesta del Agua o Calidelfia. Pero para realizar este viaje espiritual, necesitamos de un medio de locomoción apto. En esta instancia, Lisandro se detiene en la lectura de los capítulos sexto y séptimo del “Génesis”, en donde se relata el

⁷³⁸ “Biografía de Poeta” en el Quinto Día del “Heptamerón”. 28, p. 360. Sobre este tema véase nuestra Introducción III, pp. 34-35.

⁷³⁹ Cfr. *El banquete de Severo Arcángelo*. XV, p. 162.

⁷⁴⁰ *Ibíd.* XV, p. 168.

diluvio universal y el mandato divino de la construcción del arca de Noé.⁷⁴¹ Y para su sorpresa encuentra en la “Casa Grande”, lugar donde iba a oficiarse el Banquete, una *maquette* de una construcción naval. Marechal se vale de la barca como embarcación-refugio para aludir a la Iglesia católica. Incluso en el esquema-dibujo de la Calidelfia, ya había recurrido a este medio de locomoción náutica. Allí aparece la Virgen María, ubicada en la cima del cono, ella tiene al Niño en una mano y una barca en la otra. Desde esta perspectiva, la Calidelfia o Cuesta del Agua es la ciudad-pasaje o ciudad preparatoria, centro culminante de purificación e iluminación para el posterior arribo a la ciudad celeste o cúbica, anunciada por el “Apocalipsis” como promesa final de la palingénesis universal.

2.3. La Philadelphia

La Philadelphia es la ciudad del amor fraternal; la ciudad de los hermanos que se aman. Geográficamente, fue una ciudad del Asia Menor, asiento de una de las primeras iglesias de Lidia.⁷⁴² Pero la ciudad que buscamos es la anunciada⁷⁴³ en el “Apocalipsis” (3, 7-13) como promesa: la “Ciudad Cúbica”. Por ser ésta una ciudad futura, no es comparable a Cacodelfia ni a Calidelfia, ciudades actuales, perceptibles como una doble dimensión de la Buenos Aires terrestre.

Resulta significativo que Marechal haya graficado a la Caco y a la Calidelfia y no haya realizado ningún esquema de la Philadelphia. Este hecho tal vez se deba al carácter deseable de esta ciudad, aún no realizada, sino sólo en promesa al final de la palingénesis universal. En el Libro IV del *Adán*, el autor presenta una visión premonitoria de esta Urbe fraternal. Citamos todo el pasaje, ya que constituye la descripción más completa sobre dicha ciudad:

Philadelphia levantará sus cúpulas y torres bajo un cielo resplandeciente como la cara de un niño. Como la rosa entre las flores, como el jilguero entre las avecillas, como el oro entre los metales, así reinará Philadelphia, la ciudad de los hermanos, entre las urbes de este mundo. Una muchedumbre pacífica y regocijada frecuentará sus calles: el ciego abrirá sus ojos a la luz, el que negó afirmará lo que negaba, el desterrado pisará la tierra de su nacimiento y el maldecido se verá libre al fin. En Philadelphia, los guardas de ómnibus tend-

⁷⁴¹ Cfr. *Ibíd.* XXIV, p. 245.

⁷⁴² Cfr. “Apocalipsis”. 1,11.

⁷⁴³ Cfr. *Adán Buenosayres*. L. IV, III, p. 547; “Claves de *Adán Buenosayres*”. 10, p. 181.

rán su mano a las mujeres, ayudarán a los viejos y acariciarán las mejillas de los niños. Los hombres no se llevarán por delante, ni dejarán abierta la reja de los ascensores, ni se robarán entre sí las botellas de leche, ni pondrán la radio a toda voz. Dirán los agentes policiales: “¡Buen día, señor! ¿Cómo está, señor?”. Y no habrá detectives, ni prestamistas rufianes, ni prostitutas, ni banqueros, ni descuartizadores. Porque Philadelphia será la ciudad de los hermanos y conocerá los caminos del cielo y de la tierra, como las palomas de buche rosado que anidarán un día en sus torres enarboladas, en sus graciosos minaretes.⁷⁴⁴

Philadelphia se abre a la dimensión de la esperanza. Se ha perdido un Paraíso⁷⁴⁵, pero la humanidad se encamina hacia otro. Afloran dos sentimientos en tensión: la añoranza de lo que se perdió y la esperanza por lo que aún no se alcanza. El Paraíso aparece representado como un jardín. Según el “Génesis” bíblico, es el lugar auroral y final del hombre, del cual ha sido arrancado por el pecado, y el lugar, al cual debe retornar. A esto se refiere el personaje Severo Arcángelo cuando afirma:

Sí, un viaje de “intronáutica”. ¡Volver sobre los pasos del hombre y recobrar todo lo perdido en su fuga o descenso! (...) los alegres jardines clausurados.⁷⁴⁶

Al respecto, Lisandro Farías se pregunta:

¿Por qué será que la delicia del hombre se ha dibujado siempre con formas de “jardín”? ¿No es un jardín perdido lo que sueña el hombre reseco?⁷⁴⁷

Y concluye su reflexión sosteniendo que la finalidad del Banquete es simbolizar la condición humana como una lucha de méritos y desméritos, con vías a una recompensa final.⁷⁴⁸ Inmediatamente, el protagonista vuelve a preguntarse:

¿Una recompensa el Banquete? ¿Algo así como el paraíso de Mahoma o la ciudad cúbica del *Apocalipsis*?⁷⁴⁹

⁷⁴⁴ *Adán Buenosayres*. L. IV, III, pp. 556-557.

⁷⁴⁵ En el *Adán Buenosayres*, el poeta deja caer numerosas alusiones que remiten al Paraíso perdido del “Génesis” (2,8-17) al recordar momentos de su infancia que trascurren en: un “paraíso en miniatura”, “un jardín de árboles bien cuidados que redondeaban ese prodigio de los frutos y rendían una sombra bajo la cual prosperaban ejércitos de flores no habituales en la llanura.” Ese jardín le ofrecía un “simulacro de la estabilidad” con la que el poeta soñaba. Este recuerdo le provoca llanto y nostalgia; un “gusto edénico perdido” por aquellos años infantiles. Véase L.VI, II, pp. 630-631.

⁷⁴⁶ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXIX, p. 284.

⁷⁴⁷ *Ídem*.

⁷⁴⁸ Cfr. *Ibíd.* XXIX, p. 288.

⁷⁴⁹ *Ídem*.

Se vislumbra aquí, al decir de Lisandro, una clara intención de “juiciofinalismo”, instaurada en la raíz del Banquete.⁷⁵⁰

Ahora bien, la noción de Paraíso perdido y restaurado en promesa es asimilable a la Jerusalén celestial. En *El esoterismo de Dante*, René Guénon considera que el Paraíso terrenal y la ciudad de Jerusalén son, de alguna manera, las proyecciones verticales de los dos puntos que marcan el comienzo y el final del ciclo cronológico mundial. Pues el Paraíso terrenal se sitúa al comienzo del ciclo y la Jerusalén terrenal es la prefiguración de la Jerusalén celestial que constituye el final del ciclo. En efecto, la ubicación de los dos puntos, cada uno en las antípodas del otro, adquiere un significado nuevo, si se observa que la Jerusalén celestial no es otra cosa que la reconstrucción del Paraíso terrenal, según una analogía que se aplica en sentido inverso. Al principio de los tiempos, es decir, del ciclo actual, el Paraíso terrenal se hizo inaccesible a consecuencia de la caída del hombre; la nueva Jerusalén debe “descender del Cielo a la Tierra” al final del ciclo, con el objetivo de restablecer todas las cosas a su orden primordial y desempeñará para el ciclo futuro el mismo papel que el Paraíso terrenal para el nuestro. En este sentido, el final de un ciclo es análogo a su comienzo y el final de uno coincide con el comienzo del siguiente; lo que no era sino virtual al principio se encuentra realizado, efectivamente, en su final y engendra, entonces, de forma inmediata las virtualidades que se desarrollarán a su vez en el curso del ciclo futuro.⁷⁵¹ Hay que señalar también que el punto inicial del ciclo se convierte en el término de la travesía por este mundo, lo cual sugiere claramente el retorno a los orígenes o lo que nosotros denominamos la palingénesis universal.

Para que esta palingénesis acontezca, es necesaria la intervención del “Hombre de Sangre”, el Cristo. La humanidad puede desandar el camino que va del “Hombre de Hierro” al “Hombre de Oro”, si pasa por el “Embudo Gracioso de la Síntesis”. En *El banquete*, Farías explica que este embudo tenía la forma de un prisma cuadrado. En el escenario donde el embudo se encontraba, había también una cruz de alquitrán pintada en la pared del tamaño de un hombre. Al acercarse, el protagonista observó que la cruz llevaba tres argollas de metal embutidas en el muro: la primera, en el extremo del brazo derecho; la segunda, en el extremo del brazo izquierdo y la tercera, en el pie de la cruz. Pedro tomó a Lisandro de la mano y, poniéndolo de espaldas a la cruz, ató sus manos y sus pies con las correas metálicas hasta dejarlo cruci-

⁷⁵⁰ Cfr. XXIX, p. 281.

⁷⁵¹ Cfr. GUÉNON, R. *El esoterismo de Dante*. 8, pp. 98-101.

ficado en la pared.⁷⁵² A continuación, mientras Farías permanece crucificado y entabla un breve diálogo con Pedro, se retoma el problema de la Ciudad Cuadrada. Inmediatamente, Pedro le explica el simbolismo de la cruz con relación a la palingénesis universal. La cruz es el signo de la expansión: a la izquierda y a la derecha por su rama horizontal; hacia lo bajo y lo alto por su rama vertical. En este sentido, es también símbolo de movilidad y, sin embargo, está dibujada en el comienzo de la humanidad terrestre. Los cuatro ríos del Paraíso trazan la expansión crucial hacia cuatro direcciones del Espacio y cuatro eras del Tiempo y, justamente allí, en el punto central, donde nacen los cuatro ríos, se encuentra el “Hombre de Oro”.⁷⁵³ Según Pedro, este simbolismo constituye un “teorema”. El teorema del Hombre lanzado al movimiento, a la fuga de su Paraíso, a la exterioridad de lo cambiante. Sin embargo, la solución a este teorema se resuelve en la “cruz de la inmovilidad”. Es necesario que el movimiento se detenga y el único capaz de lograrlo es el Cristo. En palabras del autor:

Él detuvo la expansión horizontal hacia la derecha por la fijación de Su mano derecha: Él detuvo la expansión horizontal hacia la izquierda por la fijación de Su mano izquierda: Él detuvo la expansión vertical hacia lo bajo por la fijación de sus pies. ¿Y qué ha dejado libre? La cabeza.⁷⁵⁴

Y, más adelante, continúa:

A un hombre bien crucificado –añadió–, le queda un solo movimiento posible: el de su cabeza en la vertical de la exaltación.⁷⁵⁵

Otro detalle a considerar es que el dibujo del doble cono de Caco y Calidelfhia aparece atravesado por una cruz. Marechal anota en el eje vertical “eje de exaltación”; en el punto de entrada al Infierno, “Naciente” y en la cima, “Cenit”. Todos términos utilizados por René Guénon en *El simbolismo de la cruz*. En efecto, la cruz puede considerarse en su doble dimensión: horizontalmente, en cierto nivel o grado de existencia determinado, y verticalmente, en la superposición jerarquizada de todos los grados. Así, el sentido horizontal representa la “amplitud” y el sentido verti-

⁷⁵² Cfr. *El banquete de Severo Arcángelo*. XXX, p. 296-297. La cruz es uno de los símbolos fundamentales que atraviesa toda la producción marechaliana; está presente desde sus primeras obras en *Los aguiluchos* (1922), *Adán Buenosayres* (1948), *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), *Megafón o la guerra* (1970), también en el Cuarto Día del *Heptamerón* en el poema “El Cristo” (1966).

⁷⁵³ Cfr. GUÉNON, R. *El simbolismo de la cruz*. IX, pp. 53-54, XIV, p. 69.

⁷⁵⁴ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXX, p. 299.

⁷⁵⁵ *Ídem*.

cal, la “exaltación”; mientras, lo alto y lo bajo corresponden respectivamente al “Cenit” y al “Nadir”. Además, el eje vertical es el eje polar, es decir, la línea fija que une los dos polos y alrededor de la cual todas las cosas cumplen su rotación; es pues el eje principal.⁷⁵⁶

Además, Guénon sostiene que la cruz de Cristo se identifica simbólicamente con el “Árbol de la Vida”⁷⁵⁷; cuestión que Marechal retoma en su dibujo del “Pentágono humano” del *El banquete de Severo Arcángelo*. El Adán de Oro o primer reflejo de la divinidad surge de un árbol atravesado por una cruz. El árbol es símbolo del eje del mundo, es pues la línea vertical de la cruz, la cual constituye el tronco del árbol; mientras que la línea horizontal forma sus ramas. En el simbolismo bíblico, el “Árbol de la Vida” está plantado en el medio del “Paraíso terrestre” y representa el centro del mundo, el cual ha devenido inaccesible para el hombre caído. El hombre exiliado del Paraíso ha perdido el “sentido de la eternidad” que es también el “sentido de la unidad”; debe volver al centro, a fin de que se opere la restauración del “estado primordial”.⁷⁵⁸

Ahora bien, según afirmamos, el teorema de la cruz se resuelve en la inmovilidad. La relación entre el movimiento y la quietud es análoga –desde la perspectiva geométrica– a la que existe entre las figuras del círculo y del cuadrado. Es posible vislumbrar, entonces, la conexión entre el simbolismo de la cruz y la ciudad cuadrada o cúbica del “Apocalipsis” a la que Marechal alude con el nombre de Philadelphia. Expliquemos un poco más. Según Lisandro el camino del género humano: “(...) va desde un Jardín en círculo a una Ciudad Cuadrada.”⁷⁵⁹ Por tanto, la solución del teorema del hombre debe hallarse en la cuadratura del círculo. Según René Guénon, es posible una transición gradual de la esfera al cubo; pues, en efecto, la esfera constituye la forma primordial por excelencia, por ser la menos “especificada” de todas y semejante a sí misma en todas las direcciones, de manera que, en un movimiento de rotación cualquiera alrededor de su centro, todas sus posiciones sucesivas resultan rigurosamente superponibles unas a otras. En este sentido, es la forma más universal de todas por contener, en cierto modo, a todas las demás. Por tal motivo, puede ser considerada el estado primordial de la manifestación. Por el contrario, el cubo es la forma más “fijada” de las existentes, a ella corresponde el máximo de es-

⁷⁵⁶ Cfr. GUÉNON, R. *El simbolismo de la cruz*. IV, pp. 27 y ss.

⁷⁵⁷ Cfr. *Ibid.* IX, p. 51.

⁷⁵⁸ Cfr. *Ibid.* X, pp. 57 y ss.

⁷⁵⁹ *El banquete de Severo Arcángelo*. XXX, p. 300.

pecificación, así pues, entre los elementos corpóreos, se refiere a la Tierra por constituir el elemento terminal y final de la manifestación. Por consiguiente, también corresponde al llamado “punto de detención” del movimiento cíclico. El cubo es símbolo estabilidad; representa la interrupción de todo movimiento. En efecto, la estabilidad que se alcanza al término del movimiento descendente, no es ni puede ser otra cosa que la inmovilidad más pura y simple; y simboliza también la idea de “base” o “fundamento”.⁷⁶⁰

En definitiva, la transformación de un círculo en un cuadrado es equivalente a la “cuadratura del círculo”, la cual constituye un problema insoluble, puesto que tal cuadratura, sólo podrá verse realizada al final del ciclo. No obstante, parece evidente que en esta fijación última que es, verdaderamente, una restauración del estado primordial, se hace necesaria la intervención de un principio trascendente, en cuya ausencia nada podría ser salvado. Tal intervención traerá como consecuencia la inversión final y producirá la reaparición del Paraíso terrenal en el mundo.

C. LA ÚLTIMA ESTÉTICA DE LEOPOLDO MARECHAL

La finalidad de esta última parte es dar a conocer, de modo general, un texto inédito de Leopoldo Marechal, *Didáctica por la belleza o Didáctica por la huella del Hermoso Primero*, del cual tenemos a nuestra disposición las estrofas intermedias – de la 13 a la 34–, y además contamos con una reseña de Barcia, quien da a conocer la estructura general de la obra y presenta de manera sumaria el contenido de las primeras estrofas –de la 1 a la 12–, y de las últimas cinco –de la 40 a la 45–, quedando las estrofas intermedias apenas aludidas en su recensión.

Según Barcia, la idea de Marechal era articular este escrito con otros de su obra e integrarlos en una suerte de “tratado de estética”. En este sentido, advierte que nuestro autor dispuso y abrochó el texto dactilografiado de una nueva versión inédita del *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, seguido de una portadilla que se titula: “Didáctica de la Belleza” y observa que todo el conjunto abrochado está precedido por una página que oficia de título general que dice: “Metafísica de lo Bello, del Arte y del Artífice”. Además, postula que Marechal proyectaba organizar una obra

⁷⁶⁰ Cfr. GUÉNON, R. *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Buenos Aires, Paidós Orientalia, 1997. XX, pp. 124-125.

más amplia, sumándole a los dos libros mencionados –*Descenso y Didáctica*–, otros ensayos sobre cuestiones estéticas, tales como: “Teoría del arte y del artista” y los capítulos: “Del poeta del monstruo y del caos” y “Breve tratado sobre lo ridículo” del *Cuaderno de Navegación*.⁷⁶¹

Marechal aludió en dos ocasiones aisladas a la existencia de esta obra. En 1966, en el *Cuaderno de Navegación*, en el capítulo “Cosmogonía elbitense” afirma:

Elbiamor, ya consigné algunos aspectos y ontologías de los tres dominios o Mundos en mi *Didáctica por la belleza o Didáctica por la huella del Hermoso Primero* (...).⁷⁶²

Y en el capítulo XI de “El Oscuro de Éfeso” del mismo libro dice:

Para seguir aclarando –le anunció a Demaría– recordaré algunas nociones que ya expuse en mi *Didáctica por la belleza o Didáctica por la huella del Hermoso Primero*, todavía inédita.⁷⁶³

Otro dato interesante que consigna Barcia es que el nombre de esta obra fue cambiado por sucesivas decisiones de Marechal: 1) *Didáctica por los vestigios del Hermoso Primero* parece haber sido el original y así figura en el manuscrito primero y en el total; 2) *Didáctica de la hermosura*, como la nomina en la primera versión dactilografiada; 3) *Didáctica por la Belleza*, como la designa en la portadilla de la copia; 4) *Didáctica por la Huella del Hermoso Primero*, como la nombra en el *Cuaderno de Navegación*.⁷⁶⁴ Éste parece haber sido el nombre definitivo, pues se lo dio en 1966, cuatro años antes de su muerte.

La obra total se desarrolla en 45 “estrofas”, tal como las designa Marechal. En la primera página, figuran dos títulos –al parecer provisorios *Didáctica por la belleza o Didáctica por los vestigios del Hermoso Primero*– y una frase en latín que dice: *Ut in omnibus glorificatur Deus*. Inmediatamente encontramos el subtítulo “Didáctica”, acompañado por la expresión “(suite)”⁷⁶⁵.

⁷⁶¹ Cfr. BARCIA, P. “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*”. p. 84.

⁷⁶² MARECHAL, L. “Cosmogonía elbitense” en *Cuaderno de Navegación*. II, p. 44.

⁷⁶³ MARECHAL, L. “El Oscuro de Éfeso” en *Cuaderno de Navegación*. IX, pp. 219-220.

⁷⁶⁴ Cfr. BARCIA, Pedro. “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*”. p. 82.

⁷⁶⁵ El término “suite” hace referencia a una selección de fragmentos sinfónicos, extraídos de una obra de larga duración y destinados al concierto. El hecho de que Marechal lo haya puesto como encabezado de la *Didáctica*, sugiere –desde el principio– que la misma es un fragmento de una obra única destinada a lograr una armonía final.

Según la noticia de Barcia, Marechal escribe en la estrofa 43: “Este poema está llegando a su fin”⁷⁶⁶, lo que vigoriza la idea que nuestro autor concibiera a la *Didáctica* como un poema en prosa. En lo que respecta a la forma de la *Didáctica*, el estudioso sostiene que es idéntica a la de la tercera versión del *Descenso* de 1965: se trata de una lección oral frente a una auditora discipular, Elbiamor, cuya voz no escuchamos y cuyas preocupaciones tácitas conocemos al ser mencionadas por el expositor, Leopoldo Marechal para darles respuesta.⁷⁶⁷

En lo que se refiere a las fuentes, la *Didáctica* da cuenta de que Marechal nunca abandonó el diálogo con los autores antiguos y cristianos, en especial con Platón, en quien sostiene su última estética. También es fuerte la impronta de Plotino, la cual se tiñe con aportes provenientes de la *Biblia* y, por último, si bien no está tan presente Dante, sí lo está René Guénon, de quien recepta el legado de tradiciones afines a la cristiana, que sostienen la existencia de una pluralidad de mundos, por los cuales debe viajar el alma en busca de su universalización y unión definitiva con la divinidad. Por otra parte, no podemos dejar de reparar en que toda la producción marechaliana constituye la fuente principal de esta última obra, ya que en ésta se condensa el pensamiento estético del autor. En este sentido, la *Didáctica* entra en diálogo especialmente con el *Adán Buenosayres*, el *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, el *Cuaderno de Navegación*, el *Laberinto de Amor*, “La poética” del *Heptamerón* y la “Teoría del arte y del artista”.

Reproducimos a continuación la primera estrofa presentada por Barcia, que centra el método de la didáctica por la belleza:

Aquí empieza la *Didáctica* de la Hermosura que compuse yo, Leopoldo Marechal, poeta de Buenos Aires y dediqué a Elbiamor, Elbiamante y Elbiamada, mi mujer intelectual y material. Con los pies trajinados de mi alma yo descendí y ascendí por las veredas que dije, perdiéndome aquí o encontrándome allá, sin otro auxilio que mis ojos de rastreador y sin más huella que la que dejó el Hermoso Primero en el semblante de sus criaturas. Puesto en este mundo, recibí la “intuición” de la belleza y el “mandato” de hacer que fructificara en obras: cumplí bien ese mandato, según dice la fama; pero lo mejor de mis obras no es tal o cual poema, sino lo que yo hice conmigo mismo al tomar esa intuición de lo bello como un hilo de Ariadna y al seguir ese hilo conductor a través de la ciudad laberíntica, donde me di al “errar” y al “error”, que hacen etimológicamente la misma cosa. Entiendo que ya salí de mi laberinto; y esta *Didáctica* se propone ahora ofrecer a los viajeros, mis hermanos terrestres, una experiencia viva que les ahorre tal vez algún sudor o alguna lágrima de viaje. Con lo cual agradezco a mi Señor Altísimo el don que recibí de su mano y que, a mi entender, retribuyo ahora en alguna medida. Porque

⁷⁶⁶ *Ibíd.* p. 85.

⁷⁶⁷ Cfr. *Ibíd.* p. 86.

si al nacer me confió esta moneda sola, no me gustaría devolvérsela tal me fue dada, sino con algún rédito de amor.⁷⁶⁸

Marechal está ya de vuelta de su viaje y busca auxiliar a sus hermanos viajeros. La belleza se presenta como un hilo conductor y para ser vista requiere de unos ojos de rastreador. Lo bello es un vestigio, una huella de la divinidad que se convierte en clave de salvación o de salida del error, del laberinto de la multiplicidad. Por otra parte, destacamos que nuestro autor considera que la mejor de sus obras es la que él hizo consigo mismo. Aquí se vislumbra el salto del ámbito estético al místico. Hay, también, un hilo de oro que nos conduce de la belleza ontológica a la belleza poética y de ésta a la mística. Marechal lo persiguió religiosamente.⁷⁶⁹

Barcia da cuenta de los conceptos fundamentales del libro. Marechal toma lo bello como un hilo de Ariadna para superar el laberinto de la condición humana. Es una nueva forma de apropiarse del mito del laberinto de Creta, aludido en el *Laberinto de Amor*.⁷⁷⁰ Ahora, desplaza su atención al momento en el que Teseo sale de la casa del extravío y lo hace con la voluntad de asistir a sus hermanos viajeros en su riesgoso camino.

El estudioso continúa sintetizando las siguientes reflexiones marechalianas: a) si Elbiamor contempla una rosa, no debe quedarse con su atención fijada en su belleza, sino advertir que la flor es un “resplandor de una Forma” y “un número creador” que reflejan en sí la inteligencia divina; b) Elbiamor debe hacer un camino de rastreo que implica una doble negación: negarse a las criaturas como objetivo final, endere-

⁷⁶⁸ *Ibíd.* p. 85.

⁷⁶⁹ Todas estas consideraciones podemos descubrirlas ya desarrolladas en Plotino. Están presentes los movimientos del alma como así también una visión que debe adaptarse a su objeto, asemejándose a él de alguna manera, y la necesidad de hacer de uno mismo una obra de arte. En relación con este último punto, el griego aconseja al hombre que haga de sí mismo una obra de arte. Construirse bellamente, supone retirarse y mirarse a sí mismo. Y si el hombre no se ve aún bello, entonces debe hacer como el escultor de una estatua: quitar aquí, raspar allá, pulir esto y limpiar lo otro hasta que aparezca un rostro bello coronando la estatua, de este modo su propuesta y, según entendemos nosotros, también la propuesta marechaliana es quitar todo lo superficial, alinear lo torcido, limpiar y abrillantar todo lo oscuro y no cesar de labrar la propia estatua. (*Enéada* I, 6, 9, 8-13) Si el hombre ha llegado a este punto, si ha visto esto, si se ha juntado limpio consigo mismo sin tener nada que le estorbe para llegar a ser uno de ese modo y sin tener casa ajena dentro de sí, sino siendo solamente uno mismo, entonces puede considerarse que el alma ha subido que es capaz de mirar y ver. Éste es, en efecto, según Plotino, el único ojo que mira a la gran Belleza, el ojo del alma; pero si el ojo se acerca a la contemplación legañoso de vicios y no purificado, o bien endeble, no pudiendo por falta de energía mirar las cosas muy brillantes, no ve nada aun cuando otro le muestre presente lo que puede ser visto. Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Un alma no puede ver la Belleza sin haberse hecho bella previamente. (*Enéada* I, 6, 9, 25-34)

⁷⁷⁰ Cfr. BARCIA, Pedro. “La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*”, pp. 86-87.

zándose hacia la unidad, y negarse a sí misma para que surja la imagen del Hermoso Primero.⁷⁷¹

La estrofa décimotercera que ahora damos conocer funciona como una especie de bisagra, ya que hasta la estrofa anterior, el autor se había referido al significado que tiene la Creación para el hombre y, en lo sucesivo, se abocará a desentrañar el significado que tiene la Creación para su divino Artífice. Desde esta perspectiva, se cuestiona sobre la natura del Creador y responde que en su aspecto supremo, el Señor es la Posibilidad Infinita que abarca en sí todo lo posible manifestable y todo lo posible no manifestable. Es el primer misterio, incomprensible e inalcanzable. En adelante se detiene a considerar por qué el Creador puede ser representado como una “tiniebla de oro”. En palabras del autor:

Y llamo “de oro” a su tiniebla, porque Su tiniebla es el Principio de toda posibilidad luminosa (vale decir, es la misma luz en su estado principal y en su no manifestación); y digo que su silencio es musical, porque su silencio es la razón o causa de toda posibilidad sonante, vale decir, es la propia música en su principio no manifestado. Elbiamor, si entendiste algo de mi Señor así presentado en su soledad suprema, te regalaré una manzana de oro puesta en una redecilla de plata.⁷⁷²

La creación poética es el paso del caos a la manifestación; de la oscuridad a la luz; del silencio al sonido. Marechal alude al Primer principio indeterminado, infinito, el cual puede dar a luz toda forma, valiéndose nuevamente de la metalurgia. El oro de la tiniebla, en estado original, sin degradación alguna, es la criatura en germen, aún en el interior del Creador, sin dolores de parto, sin dualidad, sin pena. Por su *modus operandi*, el Creador es también el primer poeta, el prototipo de todo artífice. Si entendemos esto, la manzana de oro es nuestra y, también, su redecilla de plata.

En la estrofa catorce, el autor afirma: “(...) nada es ni existe fuera de mi Señor Admirable”. Sin embargo, en la Creación Divina, sólo cabe lo posible manifestable, aquello que puede llegar a ser, ya que toda génesis es la manifestación de una posibilidad ontológica. Ahora bien, ¿cómo se diferencia en el Creador lo posible manifestable de lo posible no manifestable? Para responder a esto, es necesario considerar que el “Señor habla por su Verbo”. Él es el Hablante, lo Hablado y a Quien se habla.

⁷⁷¹ Cfr. *Ibíd.* pp. 87-88. Este pasaje es una exposición sintética del capítulo II del “Descenso y ascenso del alma por la belleza” de 1965. Por detrás de este planteo, está la relación platónica original-copia; se alude, aunque no se nombra, al intelecto de amor de Dante, en el modo particular de conocimiento por la belleza y nuevamente aparece Plotino en la referencia al Hermoso Primero.

⁷⁷² El subrayado es del autor.

Dicho de otro modo, habla Él mismo a Sí mismo de Sí mismo.⁷⁷³ En efecto, fuera de lo posible manifestable que profiere el Verbo divino, queda todo lo posible no manifestable. El Verbo es también el Señor; Marechal lo llama: “el misterio segundo”. Toda la Creación es obra del Verbo y el Verbo es el Señor, en tanto profiere lo suyo manifestable.

En las estrofas número quince y dieciséis, nuestro autor describe el *modus operandi* del Artífice Divino, el cual nos recuerda a su “Teoría del arte y del artista”. En esta oportunidad, se vale de dos principios, “la tiniebla de oro” y “el silencio musical”, los cuales constituyen dos negaciones que, a su vez, admiten aquello que niegan. En palabras del autor:

Bastaría que la tiniebla se afirmase, para que brotara la luz; y bastaría que se afirmara el silencio, para que naciera la música.⁷⁷⁴

En “Teoría del arte y del artista”, el proceso de creación se sostiene en un principio, el caos original, el cual sufre dos diferenciaciones sucesivas. La primera ocurre al separarse del caos todas las posibilidades de la música, que a su vez constituyen un nuevo caos –el caos musical– en el que se da la música total que resuena, aún no individualizada, en el alma del poeta. Luego, se sucede una segunda determinación que producirá el pasaje de lo no manifestado a la manifestación.⁷⁷⁵ De manera análoga, en la *Didáctica*, el Señor supremo es el principio original, que en su negación concentra todas las posibilidades del Ser. Marechal lo llama el “No Ser”, quien también sufre dos diferenciaciones sucesivas. En la primera, da origen al Verbo que es el Hijo. El Verbo es el Ser absoluto que, como el caos musical, integra en sí todas las posibilidades ontológicas en su unidad y desde aquel íntimo recogimiento, se dispone a una génesis o segunda diferenciación, con la que cumple su misión creadora y se reintegra luego a su reposo inicial.

En la estrofa diecisiete, advierte algunas inexactitudes en su comparación anterior entre el *modus operandi* del artífice humano y el Divino. Explicita que el Verbo no está sujeto a lo temporal ni a contingencia alguna. Sin embargo, se da un comienzo y un final de la Génesis. Según explica:

⁷⁷³ Este monólogo divino nos remite a la última estrofa del poema “Biografía de poeta” del “Heptamerón”, donde el rostro del Eterno le revela a nuestro escritor la siguiente afirmación: “Yo soy el Hablador, el Oyente y Lo Hablado”. 29, p. 360.

⁷⁷⁴ El subrayado es del autor.

⁷⁷⁵ Cfr. “Teoría del arte y del artista”. 5, pp. 392-393.

El principio de la Creación es el Alpha y su fin es la Omega: entre una y otra es proferido todo el alfabeto de las criaturas, que si del Verbo salen por el Alpha (como de su principio), al Verbo retornan por su Omega (como a su Fin).⁷⁷⁶

El Alpha y la Omega se identifican en el Verbo, considerado como Principio anterior (el Alpha) y como Fin posterior (la Omega) de las criaturas. En realidad, una y otra no son manifestables en sí, como el Verbo. Las que sí son manifestables son las demás letras del alfabeto, es decir, todas las criaturas. Y sólo con respecto a ellas, puede hablarse de temporalidad y contingencia.

En la estrofa dieciocho, ejemplifica lo anterior, valiéndose de la imaginación y la memoria de Elbiamor, quien debe representarse aquellos momentos en los que ninguna idea se viene a su mente; aquel instante en que todas las imágenes o ideas están presentes en su memoria; unidas y no diferenciadas. Pero bastará que Elbiamante abandone su abstracción y piense, por ejemplo, en “la rosa”, para que la imagen se individualice y aparezca delante de sus ojos interiores; si luego piensa, por ejemplo, en “el novillo”; la rosa vuelve al caos y el novillo se individualiza. En este sentido, Elbiamor se hace de pronto una imagen o un simulacro del Verbo Divino. A continuación, tal como ya lo hizo en “Teoría del arte y del artista”, considera dos aspectos en el interior del Verbo: uno pasivo que guarda todo lo posible manifestable, en estado caótico de no manifestación y otro activo que guarda la virtud esencial de proferir o de manifestar. Pero en la *Didáctica* agrega un plus: el aspecto pasivo del Verbo tiene, ahora, un nombre de mujer, la “Madre” que es, también, la “Reina”. El aspecto activo corresponde a ese Varón por excelencia y a ese Hijo del Padre celestial, que dos veces fue sacrificado por su Padre Divino; primero en la obra de la Creación y después en el acto de la Redención.

Si bien en “Teoría del arte y del artista” y, también, en su “Arte poética” del “Heptamerón”, ya se había referido a dos principios creadores, macho y hembra, los cuales propician el pasaje de lo no manifestado a la manifestación, en ningún momento los identifica con el primer andrógino primordial: el Verbo Divino y su Madre o mujer celeste por antonomasia. Ambos integran una misteriosa unidad y no se “polarizan” o distinguen el uno del otro, sino con respecto a la Creación.

En las estrofas siguientes, de la vigésimo a la vigésimo quinta, se detiene a expli-

⁷⁷⁶ En el “Tedéum del Poeta” del “Heptamerón”, ya se había referido al Verbo como: “Al Alfa y Omega de Su propia canción.” 8, p. 401. Este pasaje refuerza la idea de que Marechal operó un desplazamiento de la función de proferición de Dios Padre a Dios Hijo. Véase III, A 2.1, pp. 147 y ss.

citar la Génesis operada por los dos principios divinos. El Verbo es quien profiere la primera palabra creadora: “*Fiat lux*” (hágase la luz).⁷⁷⁷ Y la luz se manifiesta en la perfección pasiva del Verbo, en la Madre y Reina, la cual es la raíz y el caos de todo lo posible manifestable. En este sentido, la luz es la primera criatura nacida en el “polo pasivo” del Verbo. Cuando Ella escucha el mandato de su “polo activo”, se ilumina y da a luz a toda la Creación. La luz es la primera criatura que sale del caos y al encenderse, lo ilumina, de modo tal que todas las posibilidades salen de su caótica indiferencia; pasan de la unidad a la multiplicidad. En la estrofa veintidós, Marechal sugiere a Elbiamor una “ilustración” para concebir este pasaje: le propone que imagine que está en un gran salón desconocido, absolutamente oscuro y lleno de cosas diversas (muebles, cuadros, libros, instrumentos de música, flores) que al principio no se manifiestan a sus ojos, porque todos ellos, en la oscuridad, integran un caos y no se distinguen entre sí. Pero si alguien, súbitamente y desde fuera, enciende un foco eléctrico en el salón, inmediatamente se ilumina el caos y se manifiestan todos esos objetos de manera diferenciada.

Según nuestro autor: “La manifestación entera se produce por la Luz, cuya creación ordena el Verbo desde su polo esencial y se realiza en su polo substancial.” Y bajo esa Luz, se manifiestan ordenadamente todas las criaturas. La Luz es también un “rayo” o “irradiación” del Sol Espiritual o Esencia Divina. Esa Luz trae de su fuente y comunica la excelencia de “Ser en acto”; por lo cual al encenderse en el caos de las posibilidades ontológicas, comunica el “acto de Ser” y obra como “causa segunda” de la Creación. La causa Primera es el Verbo Divino, con su perfección esencial o activa y su perfección substancial o pasiva, no manifestables en sí.

Ahora bien, la Luz intelectual no es un Principio “inmóvil”, sino un Principio en “traslación y actividad”, como lo es todo rayo de luz que sale de su fuente lumínica. Marechal propone a su interlocutora una “ilustración” para concebir esa Luz, ahora, con relación a su polo “substancial”: la Madre y raíz de lo creado. Esta vez, no se trata de una habitación a oscuras y llena de objetos no manifestados, sino de nuestro mundo, cuando lo envuelve y cubre una noche cerrada. Toda su variada ontología está confundida y no diferenciada en la tiniebla de la noche. Pero no bien asoma el sol, para dar comienzo al día, todas las criaturas se distinguen y se individualizan.

⁷⁷⁷ En los párrafos 10, 12 y 13 de “Biografía de Poeta” del “Heptamerón”, Marechal ya se había detenido a considerar el “*Fiat lux*” de la creación poética. Por otra parte, una vez más, el Verbo divino aparece descrito como “proferente” y no como “proferido” por el Padre. Véase III, A 2.1, pp. 147 y ss.

Según nuestro autor cada una de ellas afirma:

(...) “yo soy el hombre”, o “yo soy el buey”, o “yo soy el sauce”, o “yo soy la piedra”: “¡soy, soy, soy, soy!”.

Este pasaje es una recreación del primer capítulo del *Adán Buenosayres*, donde las cosas gritan sus nombres una vez diferenciadas del caos primordial. En este sentido, las cosas son espejos innumerables y distintos, en los cuales la Luz se refleja; sin embargo, esta Luz sigue siendo una y no diferenciada en sí misma.

En la estrofa vigésimo sexta, se desentraña la noción de “posibilidad”, la cual es clave para comprender nuestro asunto. Concebir “algo” es conferirle cierta realidad; el ser concebido tiene ya una realidad innegable y dicho “ser en potencia” no llegaría jamás al “acto de ser” sin aquel “presupuesto” de sí mismo que es su posibilidad concebida en la mente. De un modo análogo, el Verbo divino “comprende” todas las posibilidades ontológicas en unidad y no diferenciación; y no habría Creación, evidentemente, sin aquel presupuesto de su posibilidad. Cuando el Verbo, desde su esencia, pronuncia el *Fiat Lux*, las posibilidades ontológicas comprendidas en su sustancia, reciben el ser en acto. De este modo la Creación “es”.

En las siguientes estrofas, de la veintisiete a la treinta, Marechal se encarga de explicar el *Fiat Lux*, en el que principia la Creación. La palabra *Fiat* es “una orden” y la palabra *Lux* es el “ser en acto” de forma plena. Ese mandato es, también, un mandato de “ordenación” de las posibilidades ontológicas, según una tabla de “jerarquías”. La “jerarquía” se funda en la mayor o menor “universalidad” del ser, es decir, en el mayor o menor número de “condiciones limitantes”. El autor propone comenzar por la Luz, a la cual le corresponde una sola condición: su “separatividad” con respecto al Sol divino. Después, las posibilidades se ordenan y pasan al acto en base a la condición “formal”, es decir, a su posesión o no posesión de una “forma” limitativa. En este punto, distingue entre las criaturas no encarnadas –el ser posible, la forma sutil y el ángel– y las criaturas cuyas formas se encuentran encarnadas en un cuerpo. En la persona humana, distingue tres dominios: a) el espiritual o angélico, b) el psíquico o sutil y c) el corporal o grosero. El hombre es el microcosmos que concentra toda la jerarquía criatural del macrocosmos.⁷⁷⁸

Ahora bien, por aquel *Fiat Lux* proferido por el Verbo, todo lo posible manifiesta-

⁷⁷⁸ Marechal retoma esta cuestión en la “Cosmogonía elbitense” del *Cuaderno de Navegación*. II, pp. 42 y ss.

ble se actualiza en un “rosario de mundos”. Con esta imagen Marechal sugiere que cada mundo es una cuenta resplandeciente de un rosario inmenso, ensartado en el hilo de oro de la Luz, el cual ensarta “por el centro” a todos los mundos “en potencia” y, al tocar el centro de cada uno, actualiza las posibilidades ontológicas implicadas en ese mundo. Así, todas las criaturas participan del Ser y le deben sus esencias particulares a esa Luz. En la estrofa treinta, el autor se refiere a tradiciones concordantes con la cristiana, las cuales hablan de la Divinidad que, abandonando su íntimo recogimiento, se dispone a una Génesis de mundos, cumple su labor creadora y se reintegra luego a su reposo inicial.⁷⁷⁹ Este reposo del Verbo transcurre durante la “Noche”, la cual es por cierto, más gozosa que el “Día” pues en ésta se da la universalidad absoluta, libre de todas las condiciones limitantes. Luego, es evidente que todo ser manifestado, si logra emanciparse de alguna de las condiciones que lo limitan, se irá universalizando en razón de las limitaciones que supera. A partir del mundo en el que se halla, el ser se va universalizando por grados y en una serie de otros mundos, cada uno de los cuales no está sujeto a las condiciones de existencia que el ser ha superado y le ofrece la realización de otras posibilidades ontológicas. Así, los seres van encaminándose al reino del Universal Absoluto. Tal “viaje ontológico” a través de los mundos, trae aparejado una sucesión de muertes y de nacimientos, cuya garantía de continuidad es la Luz esencial, irradiando en el centro de sus posibilidades; por Ella la Creación entera sale de su Principio y vuelve a Él.

En la estrofa treinta y dos, se aclara que, una vez agotadas las posibilidades particulares que ofrece un mundo, el ser, por acto de muerte, debe abandonar todo el “instrumental” que ha utilizado en la realización de aquellas posibilidades, lo cual es una “toma de conciencia”, un acto de intuición pura o de “conocimiento directo”, el cual supone la identificación del cognoscente y el conocido. En palabras de Marechal:

(...) si pensamos que la ruta es “ascendente”, vale decir que llega el ser en cada mundo a un grado mayor de universalidad, el término de su viaje no

⁷⁷⁹ Marechal está aludiendo básicamente a dos tradiciones: la hindú y la hebrea. En la primera, por la mediación de los *mâtrâs*, el ser realiza en sí los estados correspondientes a la existencia universal. En la segunda, la *Cábala* afirma que Dios creó los mundos, según un orden universal, y que en ese orden deben retornar a su principio. Este tema reaparece en la “Cosmogonía elbitense”. pp. 45-46 y en el “Poema de la Física”. 15-17. pp. 427-428. En ambos casos, se explicitan algunos aportes de la tradición hindú. Para profundizar el problema, véase René Guénon. *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. III, pp. 27-33.

puede ser otro que su “identificación” con el Universal Absoluto.⁷⁸⁰

En la estrofa siguiente, reafirma que este poema se trata de una síntesis del viaje, tanto en su rumbo “descendente” cuanto en su rumbo “ascendente”. La sucesión de este itinerario no es temporal, sino ontológica y se endereza a adquirir un grado creciente de universalidad, según la jerarquía ontológica de cada uno de los seres. Primero se encuentran los “estados formales o individuales”, en su modalidad “corpórea” y en su modalidad “sutil o psíquica”, y luego los “estados informales”, pertenecientes al dominio espiritual, en su diversa escala de universalización. Posteriormente, se sitúa la Luz, primera criatura, rayo del Sol intelectual e inmediatamente, el Ser en Acto Universal: el Verbo Divino.

Finalmente, en la estrofa treinta y cuatro, explicita que, “por ahora” estamos en la “estación humana”, la cual es sólo una en la serie indefinida de la manifestación. En consecuencia, así como el ser, a partir del estado humano, deberá realizar los estados “posthumanos” en su proceso universalizador; el mismo ser, antes de llegar a la estación humana, realizó los estados “prehumanos” de la serie porque la “carrera” del ser, no se inicia en este mundo. Y como el ser, en sus estados “prehumanos”, realizó ya una serie de valores positivos o negativos con relación a su proceso universalizante, es “justo” que, al pasar a la estación humana, los valores positivos o negativos que ha realizado anteriormente pervivan en su desarrollo ulterior.

Hasta aquí las estrofas de la *Didáctica* con las que nosotros contamos. A continuación, citamos la última estrofa de esta obra que Barcia transcribe íntegramente:

En su estrofa última, la que ya se inicia, el poeta quiere delimitar el verdadero alcance de su dictado. Elbiamor, imagínate que la Unidad es una manzana y que tú no conoces esa fruta, y que yo, para dártela en cierto modo a conocer, te presento un dibujo lineal de la manzana. En mi lección faltaría el volumen (¡qué una dimensión!); y faltarían, además, los colores, el aroma y el sabor de la fruta. Imagina también que la sola noción de la manzana es el mero dibujo que te presenté y que, para colmo de males, ni tú ni yo poseemos actualmente los sentidos capaces de llegar a su volumen, a su sabor, a su aroma y a sus colores. Elbiamor, este canto es apenas un dibujo de la Verdad. Que mi Señor

⁷⁸⁰ Esta idea de “identificación” con el Absoluto, sugiere la presencia de Plotino, quien con su metafísica del Uno, propone un retorno a la divinidad a manera de fusión, en la que no hay diferencias entre el Principio y las criaturas que en su viaje de vuelta deben reintegrarse a Él, aún a costa de perder su individualidad.

Invisible por la intercesión de nuestra Madre Universal, quiera otorgarnos el
Todo que a mi dibujo le falta.⁷⁸¹

En definitiva, para Marechal, la experiencia mística no es equivalente al conocimiento racional, es decir, al modo de conocer propio del hombre en este mundo. Las vías del conocimiento racional son sólo propedéuticas. La experiencia mística es inefable y supone el abandono del propio yo. Se trata de un viaje ontológico, en pos de un grado de universalización siempre mayor, hasta que toda diferenciación desaparezca y, con ella, toda dualidad. He aquí la estética unitiva llevada a su punto cúlmine, en el cual acontece la cesación definitiva de todo movimiento y el reposo perpetuo del alma.

⁷⁸¹ Cfr. BARCIA, Pedro. "La estética inédita de Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*". p. 91.

CONCLUSIÓN

La estética de Leopoldo Marechal es intensamente unitiva. Sus textos –novela, ensayo, teatro y lírica– están atravesados por las mismas constantes y recurrencias temáticas: a) un movimiento ascensional que, a través de lo bello, se remonta a la búsqueda de la trascendencia religiosa; b) el simbolismo del viaje como eje estructurante del destino del alma; c) la presencia privilegiada de dos puentes verticales que posibilitan el ascenso: la mujer y el poeta; d) la mujer es el núcleo polisémico por excelencia y la clave de acceso a la realidad; e) el *modus operandi* del poeta construido en analogía con el del Verbo divino: ambos crean nombrando; y f) la presencia de una dimensión metafísica como soporte interior de la escritura.

Otro de los aspectos que revela el carácter unitivo de la estética es que, en cada uno de los escritos del autor no se halla la solución acabada a los problemas planteados, sino que cada uno de ellos ha sido delineado con trazos incompletos que deben ser integrados y puestos en diálogo con la totalidad de la obra. Se trata pues de un único libro que se despliega en una multiplicidad de formas literarias, pero que conserva su unidad y demanda una lectura del todo para dar sentido a la parte.

La estética marechaliana es un centro aglutinante en el que convergen principalmente fuentes griegas y cristianas. La mayor dificultad que se le presenta al lector, en pos de la identificación de las acciones de recepción llevadas a cabo por Marechal, se debe prioritariamente a la presentación en masa de elementos provenientes de fuentes diversas. Su estética constituye un plexo de relaciones en el que entran en diálogo tanto las fuentes primarias como las secundarias. Las voces de los autores no se oyen por separado, sino todas juntas. Sin embargo, la sinfonía se logra en la unidad final. Marechal difumina los contornos para lograr un dibujo nuevo. No se trata, de ninguna manera, de un *collage*. Es decir, su modo de recepción no constituye un sincretismo filosófico, sino que se trata de una resignificación poética inclusiva. En efecto, nuestro autor imbrica categorías griegas en el interior de categorías cristianas. Su modo de proceder es recurrente a la hora de asimilar e intercambiar categorías clásicas: se remite hasta el estrato divino y, desde allí, fundamenta el quehacer poético.

La estética de Marechal es profundamente platónica y dantesca. Sin dudas, el filósofo ateniense y el poeta florentino representan las fuentes predilectas del autor.

En un escalón por debajo encontramos a Homero y Aristóteles. Y, en el tercer peldaño, a Plotino y a San Isidoro de Sevilla. La recepción de estas fuentes se constituye en una clave de lectura fundamental para una comprensión más profunda y completa de la obra de nuestro autor.

La estética y la erótica platónica ofician de andamiaje de la producción marechaliana; son sin dudas dos pilares en los que se sostiene la estética del autor. En torno a su concepción de belleza, recepta de Platón los siguientes núcleos semánticos: a) el camino ascendente que, a través de la belleza, conduce el alma a Dios; b) la prioridad ontológica y cognoscitiva de la belleza que oficia de puerta de acceso al ser; c) la función de intermediación del Eros; d) el mito del Andrógino; e) la Afrodita terrestre y la Afrodita celeste; f) la dualidad compositiva del hombre que emprende el camino por lo bello; g) la identificación del poeta con el Demiurgo y la consecuente equiparación entre poética y cosmogonía; h) el reconocimiento de la limitación del lenguaje para la expresión de las cosas de mayor valor; e i) un género de escritura aglutinante en el que convergen comedia y tragedia; poesía y filosofía. Según nuestra interpretación, hay en Marechal –así como en Platón– una poética filosófica, un “pensar por imágenes”, que subyace a los nexos estructurales entre mito y logos o, dicho en otros términos, entre literatura y filosofía.

En lo que respecta a Dante, Marechal asume: a) el significado secreto de la mujer; ella es *anima mundi* y *axis mundi*; b) el intelecto de amor como potencia cognoscitiva intermedia que posibilita el conocimiento de la belleza; c) la necesidad de construir un Infierno como instancia de purificación del héroe; y d) un tipo de escritura que se abre a distintos niveles semánticos, que plantea tareas de interiorización interpretativa y que tiene su propia clave de preservación. Sin embargo, nuestro autor se distancia de Dante en su afán de dar a conocer las claves de su escritura. No se trata ésta de un *gergo* que conoce de antemano a su destinatario, sino de un camino de conversión personal comunicado a cuantos están preparados para recibir su mensaje que se muestra y oculta tras el velo del sentido literal.

En lo que concierne a las otras fuentes de las que se nutre Marechal, Homero representa un hito insoslayable. De él, recepta dos núcleos fundamentales: a) el simbolismo intelectual del viaje y b) el tenor ontológico de la epopeya. Al mismo nivel de Homero, ubicamos la recepción de Aristóteles, de quien nuestro autor asimila: a) la definición de novela; b) las nociones de *mímēsis* y *poiēsis*, que el argentino asume

buscando distanciarse en ambos casos de Platón; y c) la noción de *kátharsis* y, con ésta, la posibilidad de un ascenso por la risa.

Un escalón más abajo, ubicamos la recepción de Plotino, de quien nuestro autor recupera: a) los movimientos anímicos, centrífugo y centrípeto, asimilables a los movimientos del corazón –diástole y sístole–; b) la necesidad de retornar al Uno y la posterior unión definitiva con él; donde se anula toda dualidad; y c) la noción del Hermoso Primero, punto de suficiencia en el que concluye el viaje anímico. Por otra parte, Marechal asimila de Isidoro de Sevilla la sentencia en la que halla condensada toda esta tradición y donde se le revela de manera explícita la posibilidad de un ascenso por la belleza.

Además de estos autores, no podemos dejar de considerar los elementos bíblicos que nuestro autor asume: a) la noción de Verbo divino como principio sonoro de lo creado; b) la proferición como acción distintiva del Verbo y del poeta; c) la potencia generativa de la palabra divina y de la palabra adámica; y d) los dos momentos sacrificiales de Cristo: la encarnación y la autoinmolación, los cuales son recuperados por el poeta, artífice, que ha de encarnar la forma sutil en el lenguaje y ha de ofrecerse él como víctima voluntaria en pos del ascenso de los demás hombres.

La estética es un trampolín de ascenso a la trascendencia. En ésta, se distinguen dos órdenes: la belleza ontológica y la belleza producida por el arte. La primera conduce a una vía iniciática: el paso por lo múltiple para arribar a lo Uno. El alma se pierde para encontrarse, aún corriendo el riesgo de olvidar su rumbo. A partir de las criaturas, el rastreador de la hermosura puede descubrir los vestigios del Hermoso Primero. La segunda es la resultante de la mente del artista, quien da origen a un elenco de criaturas ficcionales, las cuales, por gozar de una mayor estabilidad, posibilitan un ascenso más rápido y eficaz por la belleza. La mística constituye una suerte de recapitulación de los trayectos anteriores, el alma se religa con la divinidad y, en ese gesto sublime, acontece el reposo de los reposos.

Ahora bien, todas estas relaciones que brotan del diálogo entre Marechal y las fuentes griegas y cristianas están teñidas por nuestras propias preguntas de lector. Sin dudas, es imposible establecer acciones de recepción llevadas a cabo por un autor determinado, si no analizamos simultáneamente nuestra propia recepción del problema. Lo que orientó nuestra lectura sobre la cuestión fue descubrir que la interioridad es la estructura profunda de la estética de Marechal. La forma externa es una excusa, un anzuelo, que atrae desde fuera hacia un centro de sentido. Este centro

propone una experiencia que supera el horizonte de lo literario. Se trata de una filosofía que busca romper el límite de lo racional para escalar a la experiencia mística. Marechal nos conduce a través de la escritura a la búsqueda de una experiencia religiosa que sobrepasa toda escritura. En este sentido, la belleza es el hilo de oro que posibilita el rastreo de las huellas de Dios en este mundo.

En definitiva, este trabajo dejó en nosotros el gusto por la apertura al diálogo. Consideramos necesario que la filosofía se abra al intercambio con la palabra poética. En efecto, la poesía contribuye a la búsqueda de la verdad. El lenguaje poético nos permite alcanzar un nuevo horizonte que se abre allí, donde la filosofía encuentra su punto de suficiencia.

En este sentido, que alguien le diga algo a otro no ocurre solamente porque existe alguien llamado receptor. Además se requiere la disposición a dejarse decir algo. Desde esta perspectiva, la escritura de una obra es respuesta a otras obras. Así la palabra se convierte en vinculante, es decir, vincula a uno con otro, reviste carácter unitivo. Cada vez que entablamos un diálogo entramos en un juego de preguntas y respuestas. Hay dos factores presupuestos cuando uno se deja decir algo: que no lo sabemos todo y que somos capaces de cuestionar aquello que creemos saber. En esto radica la experiencia de lector y el camino que humildemente intentamos emprender.

BIBLIOGRAFÍA

A. Bibliografía de Marechal

- *Adán Buenosayres*. Edición de Pedro Luis Barcia. Madrid, Clásicos Castalia, 1994.
- *Obras completas*. Tomos de I al V. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
- *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Estudio Preliminar y notas Pedro Luis Barcia. Buenos Aires, Vórtice, 1994.
- “Autobiografía de un novelista” en revista *Proa*. N° 49 Octubre/noviembre de 2000, Editorial Proa. pp. 61-71.
- “Cartas de Leopoldo Marechal” en DE NAVASCUÉS, Javier. *Adán Buenosayres. Una novela total*. Pamplona, EUNSA, 1992. pp. 289-296.
- *Didáctica por la belleza o Didáctica por los vestigios del Hermoso Primero*. (estrofas de la 13 a la 33). Texto inédito cedido por la Fundación Leopoldo Marechal.
- Barcia, Pedro Luis. “La Estética inédita de Leopoldo Marechal: *Didáctica por la huella del Hermoso Primero*” en GONZALEZ de TOBIA, Ana María. *Ética y Estética de Grecia a la Modernidad*. Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, UNPL. pp. 75-98.

B. Bibliografía sobre Marechal

- ALONSO GAMO, José M. *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951.
- ANDRÉS, Alfredo. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- ASÍS, Roxana. “Las claves simbólicas del *Adán Buenosayres*” en VV.AA. *Leopoldo Marechal, entre símbolo y sentido*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004. pp. 55-77.
- AYALA, Francisco. “Peripécia de un libro” en revista *Proa*. N° 49: “Los cien años de Leopoldo Marechal”. Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 55-57.

- BARCIA, Pedro Luis. “Marechal y la aventura estético religiosa del alma”. Estudio preliminar en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*. Buenos Aires, Vórtice, 1994. pp. 6-30.
 - “Introducción biográfica y crítica” en *Adán Buenosayres*. Madrid, Clásicos Castalia, 1994. pp. 9-147.
 - “La poesía de Marechal o la plenitud de sentido” en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas I*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 9-18.
 - “El ensayista como *pontifex* o hacedor de puentes” en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas II*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 259-267.
 - “La obra dispersa: unidad en la diversidad” en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas I*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 9-18.
 - “Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 11-26.
 - “Marechal y Filloy” en revista *Proa*. Nº 49: “Los cien años de Leopoldo Marechal”. Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 111-114.
- BARROS, Daniel. *Leopoldo Marechal. Poeta argentino*. Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1971.
- BARREIRO, Graciela. “El lenguaje y las imágenes de la alquimia en la narrativa de Leopoldo Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 27-35.
- BASSO, Ana María. “La pedagogía del mito griego en *El banquete de Severo Arcángelo*” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 37-43.
- BENAROS, León. “Leopoldo Marechal: del refinamiento clasicista al desprejuicio idiomático” en revista *Proa*. Nº 49: “Los cien años de Leopoldo Marechal”. Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 75-77.
- BERNÁRDEZ, Francisco. “Leopoldo y Adán” en revista *Proa*. Nº 49: “Los cien años de Leopoldo Marechal”. Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 49-51.

- BRAVO HERRERA, Fernanda. “La risa antropofágica como sostén de relatos del mundo: estrategias de carnavalización y efecto polifónico en la producción de Leopoldo Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 45-52.
- BRUNI, Nina. “Don Leopoldo: Poeta del nuevo Centauro” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 53-60.
- CASALLA, Mario. “La estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de apropiación nacional de la cultura universal” en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 49-73.
- COLLA, Fernando. *Leopoldo Marechal, la conquista de la realidad*. Córdoba, Alción Editora, 1991.
- CORNAVACA, Ramón. “El Simposio platónico en tres obras de Leopoldo Marechal” en *La intertextualidad desde el punto de vista de la literatura comparada*. Córdoba, Escuela de Letras de la UNC., 1993. pp. 1-17.
- COULSON, Graciela. *Marechal, la pasión metafísica*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.
- CRESPO DE ARNAUD, Bárbara. “Biografía de Leopoldo Marechal” en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 201-212.
- CRICCO, Valentín; Fernández, Nora; Paladino Nilda y Pacheco, Nidia. *Marechal el otro. La escritura testada de Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Ediciones de la Serpiente, 1985.
- CVITANOVIC, Dinko. “Entre la tierra y el alma” en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas IV*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 325-332.
- “Encuentros secretos con Leopoldo Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 61-70.
- CHIESI, Bernardo. “La espiritualización del Eros en la obra de Marechal” en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 95-115.
- DE NAVASCUÉS, Javier de. *Adán Buenosayres. Una novela total*. Pamplona, EUNSA, 1992.

- “Réquiem por un teatro incompleto” en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas* II. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 11-27.
- “Amor es más laberinto Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 71-74.
- “*Escila y Caribdis* en la obra de Marechal” en revista *Proa*. Nº 49: “Los cien años de Leopoldo Marechal”. Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 97-102.
- DEL CORRO, Gaspar Pío. “Leopoldo Marechal, la visión metagónica” en *La mujer símbolo del nuevo mundo*. Colección de Estudios Latinoamericanos, dirigidos por Graciela Maturo. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976. pp. 53-82.
 - “Los primeros libros de Marechal: un proceso hacia el símbolo” en MATURO, Graciela. *Megafón*. Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos. Nº 2. Diciembre, 1975. Centro de Estudios Latinoamericanos Buenos Aires, Editorial Castañeda. pp. 121-134.
 - *Marechal. Un dolor... un viento... una guerra*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2006.
- DIDER DE IUNGMAN, Nora. “Visión metafísica y resonancias actuales de su obra poética” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 75-80.
- DIEGO, Gerardo. “Saludo a Marechal” en revista *Proa*. Nº 49: “Los cien años de Leopoldo Marechal” Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 120-121.
- ESTEVA, Hugo. “El infierno de *Adán Buenosayres*” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 81-82.
- FOTI, Jorge. “Física y metafísica en el ‘poema’ de Leopoldo Marechal”. Buenos Aires, Centro de Estudios Latinoamericanos. Colección Ensayos Breves Nº 22, 1988.
- FURGONI de FRITZSCHE, Teresita. “Leopoldo Marechal: una literatura trascendente” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacio-

- nales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 83-90.
- "Marechal y Arlt: herederos de la *Menipea*" en revista *Proa*. Nº 49: "Los cien años de Leopoldo Marechal". Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 41-45.
 - GIL, Nilda. "Crecimiento simbólico en la narrativa de Leopoldo Marechal" en *Megafón*. Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos. Año V Nº 9/10. Diciembre, 1979. Centro de Estudios Latinoamericanos Buenos Aires, Editorial Castañeda. pp. 209-236.
 - "Leopoldo Marechal y su revolución épica" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 173-185.
 - KANT, Cleres. "Lectura simbólica del *Poema del Robot*" en *Megafón*. Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos. Nº 2. Diciembre, 1975. Centro de Estudios Latinoamericanos Buenos Aires, Editorial Castañeda. pp. 159-169.
 - LENA PAZ, Marta. "*Antígona Vélez*: del teatro a la tragedia lírica" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 91-98.
 - LENCINAS, Claudia. "Marechal y su preocupación romántica por la realidad nacional en *Megafón o la guerra*" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 99-106.
 - LIENDO, Raúl. "*Antígona* (Sófocles) y *Antígona Vélez* (Marechal). Analogías y antinomias" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 107-114.
 - LOJO, María Rosa. "El origen y lo aborígen en la narrativa de Leopoldo Marechal" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 117-125.
 - MARECHAL, María de los Ángeles. "Una cronología" en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas I*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 439-467.

- “Bio-cronología”. Leopoldo Marechal en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 201-209.
- MATURO, Graciela. *Marechal, el camino de la Belleza*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.
 - “*El banquete de Severo Arcángelo: un llamado a la salvación nacional*” en MARECHAL, Leopoldo. *Obras completas I*. Buenos Aires, Perfil Libros, 1998. pp. 12-29.
 - “La palabra del poeta en la hora de la reconstrucción nacional” en *Megafón*. Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos. Año V N° 9/10. Diciembre, 1979. Centro de Estudios Latinoamericanos Buenos Aires, Editorial Castañeda. pp. 284-288.
 - “La moderna novela latinoamericana de la utopía al paraíso” en *Megafón*. N° 2 Diciembre, 1975. pp. 87-104.
 - “Historia y novela: *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal” en *Fenomenología, creación y crítica*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1989. pp. 57-70.
 - “Consideraciones sobre la katábasis órfica en la obra de Leopoldo Marechal” en *Fenomenología, creación y crítica*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1989. pp. 139-145.
 - “Significación nacional en la obra de Leopoldo Marechal” en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 11-22.
 - “La poética órfica de Leopoldo Marechal” en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 127- 135.
 - “Marechal, una estética de la gracia” en *Actas de las jornadas marechalianas*. Centro de Investigaciones de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Católica Argentina. 1995.
 - “La patria en el pensamiento de Leopoldo Marechal”. Texto inédito cedido a la agrupación Perón Vive, revista *Cruz del Sur*. Marzo/abril de 2001.
 - “Presencia de Leopoldo Marechal”. Texto inédito presentado en el Homenaje a los cien años de Leopoldo Marechal en la Feria del Libro, Córdoba, 2000.
 - NUÑEZ, Ángel. *Capítulo*. La Historia de la literatura Argentina. Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

- "El Adán Buenosayres y el canon de la literatura argentina" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires: Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 137-143.
- PALERMO, Zulma. "Megafón o la conciencia del símbolo" en *Megafón*. Revista Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos. Nº 2. Diciembre, 1975. Centro de Estudios Latinoamericanos Buenos Aires, Editorial Castañeda. pp. 135-157.
- PATERNAIN, Alejandro. "Leopoldo Marechal o la alegría" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 23-42.
- PÉREZ, José Ramón. *Marechal. Os magna sonaturum*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2002.
 - "Descenso y ascenso o del laberinto del hombre" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 75-85.
 - "Presencia argentina de Leopoldo Marechal" en *Homenaje a Leopoldo Marechal*. Cuaderno Nº 6 Departamento de Teología, 1971. pp. 27-66.
- PERRÉN DE VELAZCO, Lila. "La palabra poética de Leopoldo Marechal" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 129-147.
- PRIETO, Adolfo. *Estudios de literatura Argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1969. pp. 107-156.
- REYES, Juan Manuel. "El retrógrado y la posmodernidad. La metafísica del escritor" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 153-165.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América I*. Montevideo, Alfa, 1969. pp. 236-248.
- ROSBACO, Elbia. *Mi vida con Marechal*. Buenos Aires, Paidós, 1972
- SCRIMAGLIO, Marta. *Literatura argentina de vanguardia. (1920-1930)*. Buenos Aires, Editorial Biblioteca, 1974.
- SOLA GONZÁLEZ, Alfonso. "Marechal, el peregrino de las dos hermosuras" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 87-93.
- TELL, Elvio. "Leopoldo Marechal: poeta metafísico" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 43-48.

- TEOBALDI, Daniel. "Leopoldo Marechal. Obra Completa" en revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1999.
 - "Leopoldo Marechal: tradición e identidad" en VV.AA. *Leopoldo Marechal, entre símbolo y sentido*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004. pp. 23-40.
 - "La voluntad cosmogónica en la lírica de Leopoldo Marechal" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires: Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 169-178.
- TOMASSINI, Graciela. "El Centauro, un poema clave en la poética marechalina" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 149-172.
- TORRES ROGERO, Jorge. "Historicidad y trascendencia en el Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal". *Separata de Lugones*. Revista de la Secretaría de Cultura de la Nación de la Provincia de Córdoba, s/f.
 - "Los valores simbólicos en la obra de Leopoldo Marechal" en VV.AA. *Leopoldo Marechal, entre símbolo y sentido*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004. pp. 41-47.
- ULLA, Noemí. "Una lectura de días como flechas" en revista *Proa*. N° 49: "Los cien años de Leopoldo Marechal". Octubre/noviembre de 2000. Editorial Proa. pp. 25-29.
- VALLI, Osvaldo. "Leopoldo Marechal: ¿caducidad o vigencia?" en *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal. Buenos Aires, Ediciones Fundación Leopoldo Marechal, 2000. pp. 179-186.
- VILLALBA, Ana. "Aproximación a la poesía trascendente de Leopoldo Marechal" en *Cátedra Marechal. El autor y su obra*. Buenos Aires, Corregidor, 1986. pp. 117-127.
- ZUBIETA, Ana María. *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

C. Fuentes clásicas

- ALIGHIERI, Dante. *Divina comedia* I-III. Com. Antonio Milano. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2002.
 - *Obras completas*. Trad. Nicolás González Ruiz. Madrid, BAC, 1956.
 - *Vida Nueva*. Com. Carlos Alvar. Madrid, Ediciones Siruela, 1985.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea* Los Clásicos de Grecia y Roma. Trad. Julio Pallí Bonet. Buenos Aires, Editorial Planeta De Agostini, 1993.
 - *Metafísica*. Trad. Hernán Zucchi. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978.
 - *Poética*. Trad. Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003.
 - *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1974.
 - *Retórica*. Com. Quintín Racionero. Madrid, Editorial Gredos, 1999.
- DIONISIO AREOPAGITA, “Los nombres divinos” en *Obras Completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. 2º ed. Com. Olegario González de Cardenal, Madrid, BAC, 1995. pp. 269-364.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel Trias. El Ateneo, Buenos Aires, 1957.
 - *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Barcelona, Planeta DeAgostini, 1997.
- MENÉNDEZ Y PELAYO. *Historia de las ideas estéticas*. T. I. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.
- PLATON. *Ión, Hippias-Menor, Hippias-Mayor* en *Obras completas* I. Com. Emilio Lledó Iñigo. Madrid, Editorial Gredos, 1981.
 - “Gorgias”, “Cratilo” en *Obras completas* II. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. Olivieri, J. Calvo. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1999.
 - “Fedón”, “Banquete”, “Fedro” en *Obras completas* III. Com. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo. Madrid, Editorial Clásica Gredos, 1997.
 - “República” en *Obras completas*. T IV. Com. Conrado Eggers Lan. Madrid, Editorial Gredos, 1998.
 - “Leyes” en *Obras completas* VIII. Com. Francisco Lisi. Madrid, Editorial Gredos, 1999.
- PLOTINO. *Enéadas* I en *Obras completas*. Com. Jesús Igal. Madrid, Editorial Clásica Gredos, 1992.
 - *Enéadas* II en *Obras completas*. Com. Jesús Igal. Madrid, Editorial Clásica Gredos, 1999.

- SAN BUENAVENTURA. "Itinerario de la mente a Dios" en *Obras de San Buenaventura* I. 3º ed. Com. León Amoros. Madrid, BAC, 1968. pp. 461-530.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. Trad. Antonio Bambilla. Buenos Aires, San Pablo, 1992.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. *Obras Completas*. 3ª ed. Com. Silverio de Santa Teresa. Burgos, Monte Carmelo, 1940.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma contra gentiles*. México D.F., Editorial Porrúa, 1991.

D. Bibliografía sobre fuentes

- AMORÓS, Celia. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.
Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- AA.VV. *Estudios Platónicos I*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004.
- AA.VV. *Estudios Platónicos II*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2006.
- BARBERO, Santiago. *La noción de mímēsis en Aristóteles*. *Ordia Prima Studia* 2. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004.
- "Universal e individuo en la noción aristotélica de *mimesis*". Universidad Nacional de Córdoba. Ponencia presentada en el XI Simposio Nacional de Estudios Clásicos Rosario, 1990.
- BLANCO, Trinidad (Comp.) *Lectura Dantis en perspectiva comparada*. Córdoba, Ediciones del Copista, 2004.
- BOCACCIO, Giovanni. *La vida de Dante*. Trad. Segundo Tri, Buenos Aires, Argos, 1947.
- DE ROUGEMONT, Denis. *El Amor y Occidente*. Buenos Aires, Sur, 1959.
- DISANDRO, Carlos. *El reino de la palabra. Semántica y transfiguración*. La Plata, Fundación DECUS, 1995.
- *La poesía física de Homero*. La Plata, Ediciones Hostería Volante, 1982.
- *Las fuentes de la cultura*. Córdoba, Instituto de Cultura Clásica "San Atanasio", 1975.

- *Filosofía y poesía en el pensar griego*. La Plata, Ediciones Hostería Volante, 1974.
- *Tránsito del mythos al logos*. La Plata, Fundación DECUS, 2000.
- DISANDRO, Hilda. "El método platónico" en *Nombres*. Revista de Filosofía. Año VII, Nº 10, Córdoba. Noviembre de 1997.
- DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Revista de Occidente, 1960. VII, p. 198.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Orígenes del discurso crítico*. Madrid, Gredos, 1993.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la Estética medieval*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 1997.
- FATONE, Vicente. *Filosofía y poesía* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.
- FEMENÍAS, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- FRÄNKEL, Hermann. *Poesía y Filosofía de la Grecia arcaica*. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1993.
- FRIELÄNDER, Paul. *PLATÓN. Verdad del ser y realidad de vida*. Madrid, Tecnos, 1989.
- GAISER, Konrad. *Platone come scrittore filosofico. Saggi su'll ermeneutica dei dialoghi platonici*. Napoli, Bibliopolis, 1984.
- GADAMER, Hans Georg. *Studi platonici 1*. Trad. Giovanni Moretto. Genova, Marietti, 1983.
- GILSON, Étienne. *Lingüística y Filosofía*. Madrid, Gredos, 1974.
- *Dante y la Filosofía*. Trad. María Lilián Mujica. Pamplona, Eunsa, 2004.
- GIRGENTI, Giuseppe. *La nuova interpretazione di Platone. Un dialogo tra Hans-Georg Gadamer e la Scuola di Tubinga*. Milano, Rusconi, 1996.
- GUÉNON, René. *El esoterismo de Dante*. Trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Buenos Aires, Paidós Orientalia, 1997.
- *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Trad. Ramón García Fernández. Buenos Aires, Paidós Orientalia, 1997.
- *Esoterismo Cristiano. Dante, El grial, Los Templarios*. Trad. Scriptorium Santa Catalina. Buenos Aires, Ediciones Obelisco, 1993.

- *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Trad. José Luis Tejeda. Buenos Aires, Paidós Orientalia, 1995.
- GUTRIE, W.K.C *Historia de la filosofía griega I*. Madrid, Gredos, 1999.
 - JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1985.
 - KIRK, G. S. *Los poemas de Homero*. Buenos Aires, Paidós, 1968.
 - KIRK, G; RAVEN, J;SCHOFIELD, M. *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 2003.
 - KRÄMER, Hans. *Platone. E i fondamenti della metafísica*. Com. Giovanni Reale. Milano, Vita e pensiero, 1982.
 - LEONHARD, Kurt. *Dante*. Trad. Pilar Blanco. Barcelona, Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, 1984.
 - LUGONES, Leopoldo. "Las doctrinas del Perfecto Amor en la *Vita Nova*. Las Beatrices, el dominio de sus gracias" en *Obras completas II*. Buenos Aires, Pasco, 1999. pp. 131-178.
 - MARITAIN, Jacques. *Arte y escolástica*. Trad. María Bergada. 3ª ed. Buenos Aires, Club de Lectores, 1983.
 - MONDOLFO, Rodolfo. *El pensamiento antiguo*. I-II. Buenos Aires, Losada, 2003.
 - NESTLÉ, Wilhelm. *Del mito al Logos. El autodesarrollo del pensamiento griego desde la sofística hasta Sócrates*. U.N.C. Trad. Haydee de Roqué, 1980.
 - NUSSBAUM, Martha. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. Trad. Antonio Ballesteros. Madrid, Visor. La balsa de la Medusa, 1995.
 - PAPINI, Giovanni. *Dante vivo*. Trad. Alfredo de Paoli. Buenos Aires, Editorial Tor, 1942.
 - REALE, Giovanni. *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvar. Barcelona, Herder, 2001.
 - *Introducción a Aristóteles*. Trad. Víctor Baztérrika. Barcelona, Herder, 1985.
 - *La sabiduría antigua*. Trad. Sergio Falvino. Barcelona, Herder, 1996.
 - *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Trad. Roberto Bernet. Barcelona, Herder, 2001.

- *Por una nueva interpretación de Platón*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona, Herder, 2003.
- ROSS, W. D. *Aristóteles*. 5º ed. Trad. Diego Pró. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- ROSSETTI, G. *Il mistero dell'Amor platonico nel Medioevo* (5 voll.) Londra, Taylor, 1840.
- SANTAYANA, Georg. *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*. 3ª ed. Trad. José Ferrater Mora. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.
- SZLEZÁK, Thomas. *Leer a Platón*. Madrid, Editorial Alianza, 1991.
- VALLI, Luigi. *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d' Amore*. Luni Editrici, 2004.
- TATARKIEWICZ. *Historia de la Estética*. T. I - II. Trad. Dante Kurzica. Madrid, AKAL, 1987.

E. Bibliografía para el marco teórico y la metodología

- ACOSTA GÓMEZ, Luis. *El lector y la obra*. Madrid, Gredos, 1989.
- ANGENOT, Marc. *Teoría literaria*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- BAJTIN, M. M. *Estética de la creación verbal*. 4º ed. Trad. T. Bubnova Méjico, Siglo XXI, 1990.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Galerna, 1987.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1984.
 - *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1992.
 - *Obra abierta. Forma e indeterminación del arte contemporáneo*. Trad. F. Perujo. Barcelona, Seix Barral, 1965.
- GADAMER, Hans. *Estética y hermenéutica*. 2º ed. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid, Tecnos, 1998.
 - *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
 - *Poema y Diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999.

- *Verdad y método I*. 6º ed. Trad. Ana Aparicio. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1996.
- *Verdad y método II*. 6º ed. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 2004.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- JAUSS, Hans. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles. Madrid, Taurus, 1986.
 - "Estética de la recepción y comunicación literaria". Revista *Punto de vista*, año IV Nº 12, 1981. Trad. Beatriz Sarlo.
- MAYORAL, José Antonio (comp.) *Estética de la recepción*. Madrid, Arco libros, 1987.
- REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.
- WARNING, Rainer (comp.) *Estética de la recepción*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1989.

D. Textos consultados en la biblioteca que pertenecieran a Leopoldo Marechal

- JOYCE, James. *Ulysse*. Trad. Auguste Morel. Paris, Monnier-Fourcade, 1929.
- LULIO, Raimundo. *El libro del ascenso y del descenso del entendimiento*. Madrid, La Rafa, 1928.
- MARITAIN, Jacques. *Art et Scolastique*. Paris, Louis et Fils Rouart, 1920.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de los Heterodoxos Españoles I*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
 - Historia de los Heterodoxos Españoles II*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
 - Historia de los Heterodoxos Españoles III*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
 - Historia de los Heterodoxos Españoles IV*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
 - Historia de los Heterodoxos Españoles V*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
 - Historia de los Heterodoxos Españoles VI*. Buenos Aires, Emecé, 1945.
 - Historia de los Heterodoxos Españoles VII*. Buenos Aires, Emecé, 1945.

- PLATO. *Hippias mineur. Alcibiade. Euthyphron. Criton* en *Oeuvres complètes I*. Trad. Maurice Croiset. París, Les Belles Lettres, 1925.
 - *Théétète. Apologie de Socrate* en *Oeuvres complètes VII*. Trad. Auguste Dies. París, Les Belles Lettres, 1924.
 - *Sophiste* en *Oeuvres complètes VIII*. Trad. Auguste Dies. París, Les Belles Lettres, 1925.
 - *Timée. Critias* en *Oeuvres complètes X* Trad. Albert Rivaud. París, Les Belles Lettres, 1925.
- RABELAIS, François. *Pantagruel*. París, Fernand Roches, 1929.
- SAINT AUGUSTIN. *Confessions*. Livres I-VIII. París, Les Belles Lettres, 1925.
 - *Confessions*. Livres IX-XIII. París, Les Belles Lettres, 1926.
- SAINT JEAN DE LA CROIX. *Le Cantique Spirituel*. París, Desclée de Brouwer, 1930.
- VALLI, LUIGI. *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore" I*. Roma Biblioteca di Filosofia e Scienza, 1928.
 - *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore" II*. Roma, Biblioteca di Filosofia e Scienza, 1930.
 - *La struttura morale dell'universo dantesco*. Roma, Tipografica Sallustiana, 1935.
 - *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*. Bologna, Nicola Zanichelli, 1922.

F. Ediciones digitales y redes informáticas

- AROUX, E. *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste. Révélation d'un catholique sur le moyen age*. Paris, Libraires-Éditeurs, 1854. Disponible en [www.books.google.com/books/dante herétique...](http://www.books.google.com/books/dante+herétique...)
- PORATTI, Armando. "Teoría política y práctica política en Platón". Disponible en www.galeon.com/filoesp/Akademos/colabora/arp_pol2.htm
- *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG CD ROM), University of California, Irvine.

- TORALLAS TOVAR, Sofía. *El 'De Somniis' de Filón de Alejandría*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002. II, 4, 56. Versión digital disponible en www.ucm.es/eprints/view/creators/Torallas_Tovar,_Sofía.