

¿Pacto autobiográfico o pacto novelesco? La doble autoficción de Marechal en *Adán Buenosayres**

Fecha de recepción: 22 de diciembre de 2018


Fecha de aprobación: 13 de marzo de 2019

Resumen

El proceso creativo particular de la autoficción dificulta la delimitación de toda obra artística que se inscriba a este subgénero. Su doble referencialidad, a diferencia de la autobiografía, permite que el lector juzgue la obra teniendo en consideración dos pactos ficcionales: el novelesco y el autobiográfico. La ambivalencia derivada de su confluencia permite hablar de *pacto de lectura ambiguo*, del cual se desprenden dos referentes simultáneos –biográfico y ficticio– (Alberca, 2005). En este trabajo, se pretende señalar la necesidad de romper con dicha indeterminación mediante la separación entre los pactos de lectura: si el lector atiende al autobiográfico, el resultado será distinto a si nos centramos en el novelesco. En las líneas que siguen, se ejemplificará dicha propuesta a partir de la primera novela del escritor argentino Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* (1948), con el fin de determinar qué consecuencias tiene esta sugereencia de lectura para la obra aquí analizada.


Palabras clave: Autoficción; autobiografía; pacto de lectura; Leopoldo Marechal; *Adán Buenosayres*

Ana Davis González

Universidad de Sevilla. Becaria predoctoral de Formación Personal universitario (FPU) del Ministerio de Educación de España en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Sevilla).  <https://orcid.org/0000-0002-9638-3987>

adavis@us.es

*El presente trabajo es resultado de la investigación vinculada a la tesis doctoral en proceso aún, titulada “Revisión de la tradición cultural argentina en *Adán Buenosayres*”. Agradezco a Jesús Gómez de Tejada el haberme facilitado la bibliografía teórica empleada.

Citar: González, A.D. (julio- diciembre de 2019). ¿Pacto autobiográfico o pacto novelesco? La doble autoficción de Marechal en *Adán Buenosayres*. *La Palabra*, (35), 69–82.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n35.2019.5989>

Fictional or Autobiographical Pact? Double Autofiction in Marechal's *Adán Buenosayres*

Abstract

The particular creative process of self-fiction makes it difficult to delimit any artistic work that belongs to this subgenre. Its double frame, unlike autobiography, allows the reader to judge the work taking into consideration two fictional concepts: fiction and the autobiography. The ambivalence derived from this confluence allows us to speak of the ambiguous reading pact, which considers two references (biographical and fictitious) at the same time (Alberca, 2005). The aim of this work is to point out the need to break with such indeterminacy that requires the separation between the two pacts of reading: if the readers looks at the autobiographical, the result will be different if one considers only the fictional aspect. In the following lines, this proposal will be exemplified from the first novel by the Argentine writer Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres* (1948), in order to determine what consequences this reading suggestion has for the work analyzed here.

Keywords: Autofiction, autobiography, reading agreement, Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres.

Introducción

La suerte de la recepción de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal (1900-1970), fue especialmente desoladora durante los primeros años tras su publicación en 1948; ello se debió, entre otras causas, a la identificación de personas reales –miembros del grupo Martín Fierro– tras las máscaras de sus personajes. La parodia del movimiento de vanguardia más importante de la Argentina de los veinte fue llevada a cabo en la novela mediante el enmascaramiento. Ello provocó reacciones negativas, especialmente entre excolaboradores de la revista como Oliverio Gironde y Eduardo González Lanuza. El primero dedica un discurso, leído en la SADE por Córdova Iturburu, con motivo del aniversario de la clausura de *Martín Fierro* (1949). Allí, el autor afirma verse en la obligación de aclarar

en qué consistió el grupo martinfierrista debido a ciertas «[...] falsas interpretaciones, “errores” e “involuntarias alteraciones de la verdad” por parte de antiguos miembros» (Gironde, 1949, p. 10). A pesar de que Gironde no da nombres concretos, Andrea Pagni (2015) y Rose Corral (2018) no dudan en señalar que el blanco de la crítica es Marechal; y el motor de polémica, su *Adán*.

Tras estas indirectas ambiguas, González Lanuza, Noé Jitrik y Rodríguez Monegal lanzan sus diatribas directas a la novela¹, y el comentario elogioso de Cortázar resulta así un caso aislado (publicado en *Realidad*, 1949). Las reprobaciones hacia la obra se achacaban el humorismo de su estilo, la falta de unidad y la «sospechosa» conexión con el *Ulises* de Joyce, hasta el punto de considerarse un plagio². A los argumentos estilísticos se

añaden razones ideológicas y políticas vinculadas a la afinidad de Marechal con el peronismo³. Así, en el corto período de tiempo que va de 1948 a 1955, el *Adán* no pasa inadvertido para los intelectuales, como no podía ser de otra manera en un ambiente de tensiones políticas, agitaciones populares y polémicas literarias⁴. Marechal se adhiere al Partido Justicialista desde sus inicios con una optimista perspectiva de cambio, que irá disminuyendo gradualmente debido a la marginación a la que fue sometido, siendo apartado del círculo cultural porteño de los años cincuenta.

A partir de los sesenta, y gracias al éxito de su segunda novela *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), el *Adán* comienza a ser considerado entre la intelectualidad, iniciándose un debate en torno al modo más adecuado de leerlo. La crítica se divide,

¹ De ahí el reproche de este último, “De nada valen entonces estas hipócritas palabras de la dedicatoria: *A mis camaradas martinfierristas vivos y muertos* [...]” (Rodríguez Monegal, 1997, p. 926).

² Así escribía González Lanuza (1997): “Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpicado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro” (p. 878). Y Rodríguez Monegal (1997), por su parte: “Marechal repitió sin ningún sentido los riesgosos enfoques e hizo sonar a hueco lo que era, en Joyce, forma plena de contenido, convirtiendo la copia o transcripción en desdichada parodia” (p. 925).

³ En este punto se centra, sobre todo, la opinión de Jitrik (1997), quien señala el nacionalismo, el catolicismo y el antisemitismo marchaliano como prejuicios que le impedirían crear una novela genial: “*esta pudo haber sido una novela decisiva para nuestra literatura y no lo es*” (p. 884).

⁴ Tal es así que Marechal (1997b) responde en 1966 al publicar las «Claves de *Adán Buenosayres*», donde manifiesta su sorpresa ante las reacciones negativas inesperadas, y justifica su labor revisionista del martinfierrismo respaldándose en el humorismo: “Si yo hubiera querido fustigar [...] a mis alegres conciudadanos habría concebido un infierno solemne y rabioso, a la manera de Dante [...] ¿Qué hice? Inventar un Infierno humorístico, dotado, como es visible, de todo el confort moderno” (p. 867).

por un lado, entre aquellos que lo juzgan un texto imposible de entender plenamente por un lector ajeno a la historia cultural argentina; y los que, del lado opuesto, aseguran que la universalidad del *Adán* lo vuelve susceptible de ser apreciado por cualquier lector. Entre los primeros, se encuentra Adolfo Prieto (1997), al definir la novela como “obra de consumo interno, incomprensible fuera de su país” (p. 898). No obstante, en el elogioso artículo que Fernando del Paso dedica al texto, el mexicano desmiente la observación de Prieto, colocándose a sí mismo como ejemplo de lector extranjero del *Adán* (p. 25).

Cabe destacar también a Francisco Ayala, uno de sus primeros lectores y responsable directo de la primera reseña de la obra, pues fue quien se la encargó a Cortázar, como él mismo comenta en “Peripetia de un libro” (2000). La validez de esta segunda perspectiva se comprueba en los últimos años por el creciente aumento de la

crítica extranjera especializada en la obra marechaliana, y su consecuente divulgación fuera del país⁵. Tal propuesta posee una visión intermedia al afirmar que la novela se mueve entre lo nacional y lo universal⁶.

La postura de los primeros detractores del *Adán* convenía con la opinión de Prieto, sobre todo la de González Lanuza (1997), al comentar las coincidencias entre figuras reales y personajes de ficción, y al aludir a un “protagonista-autor”, vinculando a Adán con Marechal (p. 879). En las siguientes líneas, se presentarán las dos vertientes de la autoficción en una novela que pone al descubierto la conexión entre vida y arte, uno de los ejes centrales comunes a las corrientes de vanguardia. Alcanzar la fusión entre praxis artísticas y vital forma parte de los propósitos de toda vanguardia, y el martinfierrismo no está exento de ello, como se observa en su manifiesto (*Martín Fierro*, 3, 1924): “Frente a la

incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas”. De ahí la importancia de analizar la autoficción de una obra que clausura paródicamente el movimiento de vanguardia más representativo de su país y que proyecta el nexo entre vida y arte mediante el filtro de la sátira. El objetivo en el presente trabajo es, por un lado, proponer nuevos postulados teóricos en torno a la autoficción, con el fin de dilucidar de qué manera es empleada en la obra de Marechal; por el otro, sugerir la intratextualidad como procedimiento de revisión de la producción poética marechaliana.

Hacia una definición de autoficción

La delimitación del concepto *autoficción* es, sin duda, uno de los desafíos más complejos de la crítica actual. En primer lugar, debido a que no existe aún un mutuo acuerdo en su

⁵Intetizando este amplio proceso, no se puede dejar de nombrar a Navascués quien, desde España, se ha encargado de profundizar en estudios marechalianos desde 1992. Entre la crítica norteamericana, destaca Norman Cheadle, no solo por sus numerosos estudios, también por la traducción del *Adán* al inglés de 2014. Asimismo, en Italia, tanto Bravo Herrera como Martínez Pérsico divulgan la obra del argentino en Europa; la segunda continúa la labor de publicar textos inéditos, como el drama *Polifemo*, desconocido hasta 2016. Finalmente, en Alemania, Claudia Hammerschmidt coordina el proyecto «El “paradigma Marechal” o la “tercera posición” de la literatura argentina moderna» con la misión de indagar y divulgar la producción marechaliana».

⁶ Algunos ejemplos son: «Argentino y universal» de Berenguer Carisomo (*Clarín*, 1980); «Desmesurado *Adán Buenosayres*» de Ángel Núñez (1997); «Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal» de Pedro Luis Barcia (2000); y «Leopoldo Marechal: entre el clero secular y la militancia justicialista» de Guillermina Georgieff (2011). Por su parte, Mario Casalla (1986) propone el concepto de *universal situado* para aludir a la fusión de localismo y universalidad, en «La Estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de Apropiación Nacional de la Cultura Universal». En uno de los últimos estudios sobre Marechal, Hammerschmidt (2018) alude a la ultramodernidad del escritor para referirse a su tendencia oscilante entre tradición y modernidad —en «La ultramodernidad de Leopoldo Marechal»—.

definición; pero, sobre todo, porque es una de las estrategias de creación vigentes en la literatura contemporánea, y esto implica que continuamente aparezcan nuevas modalidades del género que problematizan su caracterización. Como es sabido, el término ha sido acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, al advertir la complejidad que subyace en la relación entre el escritor y su obra; es decir, la performatividad del yo, aspecto que vuelve irreconciliable la distinción entre referencialidad y ficción. En palabras de Caplliure (2016), “La escritura es la acción performativa del cuerpo en la historia. [...] la ficción, la antropología, la novela, la vuelta del autor producen un nuevo campo para las epistemologías diversas” (p. 212). Sin embargo, el concepto ya había sido definido por Philippe Lejeune (1994) dos años antes bajo el rótulo de *novela autobiográfica*:

[...] llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla (p. 63).

Tal definición subraya la función significativa que posee el lector para decidir, a partir del texto, si se halla frente a una autobiografía o frente a una autobiografía novelada. Esta última, agrega el crítico, puede estar escrita tanto en primera como en tercera persona⁷ y, asimismo, “[...] se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica gradaciones. ¿Cómo distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica? [...] si permanecemos en el pleno análisis interno del texto no hay diferencia alguna” (Lejeune, 1994, pp. 63-64). Esta última observación marginaría numerosas obras literarias del género —entre las que se incluye la novela aquí analizada—, debido a su falta de verosimilitud; es decir, aquellos textos que contienen acciones o hechos autobiográficos y, a su vez, aspectos narrativos que impiden una lectura autobiográfica total, lo que reduce su credibilidad. No obstante, para Lejeune, la novela autobiográfica posee la paradoja de “[...] pretender ser a la vez un discurso verídico y una obra de arte. [...] como centro del sistema actual esta tensión entre la transparencia referencial y la preocupación estética” (p. 137). En este segundo punto, es donde pone especial hincapié Dou-

brovsky cuando define el género de su novela *Hijos* (1977):

¿Autobiografía? No, es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el atardecer de su vida, y en un hermoso estilo. Es una ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, de haber confiado *el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje*, fuera de sensatez y fuera de la sintaxis de la novela tradicional o nueva (Viart, 1999, p. 74).

Hemos destacado en cursiva un rasgo que consideramos fundamental de la autoficción: la preocupación estética referida por Lejeune. La autobiografía puede atender al estilo de su escritura, pero *son los hechos narrados y su relación con la verdad* lo que define su delimitación. Dicho vínculo realidad/ficción, que es ya de por sí controvertido, se problematiza aún más en un género híbrido. Manuel Alberca (2005-2006) subraya este punto en su definición de *autoficción*:

[...] la autoficción [...] se caracteriza por tener una *apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje*. Es precisamente este cruce de géneros lo que

⁷ No todos los críticos posteriores admiten que un texto en tercera persona encaje dentro de la autoficción; por ejemplo, Darrieussecq (2012) expone la siguiente definición: “[...] diría que la autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia, [...] pero en que el autor aparece homodiegéticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples efectos de vida” (p. 66). Con la expresión «efectos de vida», el autor alude a aquellos efectos de realidad que surgen al comparar obra y vida real.

configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico (pp. 115-116) (la cursiva es mía).

El crítico reduce la autoficción a aquellas obras donde la identificación autor-personaje es nominal, a diferencia de otros críticos que reconocen la posibilidad de encontrar una filiación mediante otros indicios al margen del nombre. Alberca añade, sin embargo, dos vertientes opuestas del género, el cual

[...] a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela⁸ o, b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo (p. 117).

Debido a las distintas posibilidades de la autoficción, Ana Casas (2012) califica el género como «cajón de sastre», y lo define en estos términos:

Textos autobiográficos donde no aparece una identificación expresa entre el autor y personaje, sino que esta solo se sugiere [...], aquellos

otros donde la identificación sí se hace explícita, pero donde la presencia del autor no es protagónica [...], los que presentan una voz narradora propensa a la disgregación y al comentario interno, fácilmente atribuible al autor, [...] o incluso los relatos donde, si bien el autor aparece ficcionalizado, se incluyen suficientes rupturas de la verosimilitud realista como para despejar cualquier duda acerca de su estatuto novelesco (p. 11) (la cursiva es mía).

Casas advierte la falta de verosimilitud de la autoficción que Lejeune negaba. La autora pone de relieve el asunto central que problematiza el género: la cuestión de la referencialidad, pues “[...] la ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato” (pp. 33-34). Esta oscilación entre aludir y negar un referente de manera simultánea, es lo que lleva a Lejeune a plantear los dos modos de pactos de lectura que ofrece en *El pacto autobiográfico*; por una parte, la autobiografía novelada requiere del pacto referencial:

Por oposición a todas las formas de ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales [...], y se some-

ten, por lo tanto, a una prueba de verificación. Su fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real: no es el «efecto de realidad», sino la imagen de lo real. Todos los textos referenciales conllevan, por tanto lo que yo denominaría *pacto referencial* (Lejeune, 1994, p. 76).

El pacto referencial se entrecruza con el novelesco en la autobiografía novelada, debido a que parte de sus referentes son ficticios. Ambos, en conjunto, dan como resultado el *pacto autobiográfico* que, aclara Lejeune, no es equivalente en todos los textos: en ciertas obras, el pacto referencial será más significativo que el novelesco, y viceversa, debido a la naturaleza mixta del género (pp. 308-309). Partiendo de Lejeune, Manuel Alberca publica en 2007 *El pacto ambiguo*, estudio focalizado en el carácter ambivalente de la autoficción: “[...] [El] personaje es y no es el autor [...] y el texto se propone simultáneamente como ficticio y real. [...] cuya norma es provocar la *vacilación interpretativa* del lector” (Alberca, 2007, pp. 32-33) (la cursiva es nuestra). La duda que la instancia narrativa provoca en el lector, es lo que lleva a Alberca a sustituir el rótulo de pacto autobiográfico por el de *pacto ambiguo*, una lectura que asocia ambas interpretaciones, pues existiría un

⁸ Aquí se encuadra la novela de Marechal que se estudiará a continuación.

[...] gradualismo variable y complejo con que el lector tiene que descifrar en estos textos situados a caballo de los dos grandes pactos narrativos, el autobiográfico y el ficticio. A este escenario literario lo he llamado en otro lugar el “pacto ambiguo” (Alberca, 2005-2006, p. 119).

Pacto ambiguo o *lógica difusa* –según la terminología de Calzón García (2016)–, la novedad metodológica propuesta por Alberca supone un acercamiento al texto que examina los referentes reales y ficticios al mismo tiempo: “[...] no tiene sentido, al menos no es prioritario, comprobar la veracidad autobiográfica, ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real” (p. 120). Siguiendo el razonamiento del autor, debemos suponer que la obra origina una referencia que es doblemente ficticia y real, que se actualiza mediante el proceso de lectura y se aúnan gracias al pacto ambiguo. No obstante, creemos conveniente reformular esta cuestión. La problemática concreta de la autoficción no es, en realidad, la doble naturaleza real y ficticia de su referente, sino su duplicidad. El texto crea dos referentes complementarios que ofrecen

dos perspectivas distintas para interpretarlo. Consistiría en dos propiedades que, a pesar de ser simultáneas, no se perciben al mismo tiempo por parte del receptor.

Por tanto, el acercamiento a una obra autoficcional debe romper con la ambigüedad señalada por Alberca. De no ser así, el resultado final es un entrecruzamiento de elementos heterogéneos: unos aludirán a referencias autobiográficas y otros, a ficticias, pues pertenecen a distintos niveles de la instancia narrativa. Si mediante el pacto ambiguo tenemos en cuenta el carácter ficcional y autobiográfico al mismo tiempo, estaremos combinando cuestiones incompatibles, puesto que los aspectos autobiográficos del texto no son significativos para el mundo novelesco, y viceversa. Esta es la perspectiva que se utilizará a continuación para analizar la doble autoficción de la primera novela de Marechal, *Adán Buenosayres* (1948), pertinente para este estudio, debido a dos razones fundamentales: las numerosas lecturas autobiográficas que se han hecho de la misma y la doble autoficción lleva a cabo su autor.

Pacto autobiográfico y pacto novelesco en el *Adán*

El *Adán* comienza con el tópico tradicional del manuscrito encontrado, donde L. M. ofrece su declaración de intenciones: publicar unos textos escritos por el protagonista (Libros Sexto y Séptimo), y relatar los últimos días de su vida, para que el lector obtenga una visión más íntegra de él y de su obra:

Consagré los días que siguieron a la lectura de los dos manuscritos que Adán Buenosayres me había confiado en la hora de su muerte, a saber: el Cuaderno de Tapas Azules y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia. Aquellos dos trabajos me parecieron tan fuera de lo común, que resolví darlos a la estampa, en la seguridad de que se abrirían un camino de honor en nuestra literatura. Pero advertí más tarde que aquellas páginas curiosas no lograrían del público una intelección cabal, si no las acompañaba un retrato de su autor y protagonista. Me di entonces a planear una semblanza de Adán Buenosayres (Marechal, 1997a, p. 5).

De este modo, el narrador nos enfrenta a una primera autoficción bastante convencional,

iniciada ya por Cervantes⁹, que Vincent Colonna (2012) denomina *autoficción intrusiva*:

El avatar del escritor es un recitador, un relator o un comentarista, en resumen: un «narrador-autor» al margen de la trama. [...] implica una novela en tercera persona, con un emisor exterior al sujeto. [...] el narrador se dirige a su lector, avala los hechos relatados o los contradice, une dos episodios o se aleja de la intriga con una digresión: aporta a la existencia una voz solitaria y sin cuerpo que corre paralela a la historia (p. 115).

Aquí se observa que existe una coincidencia onomástica entre el personaje identificado como autor con las letras L. M., y el escritor Leopoldo Marechal. Tales coincidencias

no son frecuentes en la novela y, además, el presunto editor L. M. no vuelve a aparecer. Es significativo que los cinco primeros libros del *Adán* estén narrados por L. M. en tercera persona, pues son el retrato y semblanza del protagonista que acompañan y explican los libros Sexto y Séptimo –los textos escritos por Adán–. Aún así, L. M. no se hace visible en ningún otro momento y, por tanto, el lector se olvida de que es él quien narra la historia, lo que resta verosimilitud al argumento¹⁰.

No obstante, la novela presenta una segunda autoficción más cuestionable, señalada por González Lanuza: aquella que identifica al protagonista con su autor por coincidencias biográficas. Si concebimos un texto autoficcional únicamente a

aquel donde escritor y personaje comparten el mismo nombre propio, no estaríamos aquí ante uno. Sin embargo, la novela autobiográfica puede presentar otros indicadores que señalen dicha identificación, es decir, aquello que Ferrero denomina *autobiografema*¹¹: huellas textuales que aluden directamente a aspectos extratextuales del escritor –sin caer en interpretaciones que den lugar a ambigüedades–. También son fundamentales, en este sentido, los paratextos que rodean la obra; si no determinan explícitamente la lectura del texto, definitivamente influyen en la interpretación de la obra¹². Así, en *Claves de Adán Buenosayres*, Marechal (1997b) confiesa: “Tal es [...] la clave espiritual de mi *Adán Buenosayres*: ella traduce un proceso de un alma que, por ser el mío, *transferí a mi persona-*

⁹ En la obra cervantina, la autoficción se introduce mediante la metalepsis: “Metalepsis y autoficción se dan la mano cuando el lector suspende el juicio de evaluación referencial y acepta el traspaso ilusorio de la frontera que separa realidad y ficción” (Calzón García, 2016, p. 173). Martín-Jiménez (2015), al analizar la metalepsis y la autoficción empleada por Cervantes, señala que el *Quijote*, y obras como la de Marechal, trasgreden “[...] the limits of what is possible since some textual or peritextual categories come into play (author, recipient, enunciator, addressee, world of the characters, inserted author, inserted recipient, inserted enunciator, inserted addressee and the inserted world of the characters), which logically, should be kept independent, or have the primary text identified with the inserted text” (pp. 23-24). Estaríamos, según el crítico, ante un modelo de mundo *verisimilar and fictional-impossible* (traducción mía: *verosímil y ficticio-imposible*).

¹⁰ En un trabajo anterior, «Entre la realidad y la ficción: la verosimilitud en *Adán Buenosayres*» (2017), he indagado en las estrategias retóricas que restan credibilidad al narrador de la novela.

¹¹ Ferrero (2013): “[...] la intencionalidad comunicativa [...] se manifiesta en la escritura de una memoria de vida (privada, pública, afectiva o política) jalonada de *autobiografemas* y *realemas* que vinculan el nombre de autor con quien dice *yo* en la enunciación enunciada. Es el lector quien recupera la identidad (pragmática, no ontológica) entre el sujeto lírico y el autor; para esto se desliza de lo textual a lo extratextual (metatextos autoriales, biografías, etc.) no para verificar la exactitud de los datos de lo que lee, sino para advertir su ambigua consistencia” (p. 5).

¹² En palabras de Lejeune (1994), “El contrato de lectura de un libro [...] no depende únicamente de las indicaciones que se dan en el propio libro, sino también de un conjunto de informaciones que se difunden de forma paralela al libro: entrevistas al autor y publicidad” (p. 153).

je” (p. 866) (la cursiva es nuestra).

La autoficción en el *Adán* ha sido abordada por diversos críticos: *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)* de Navascués (1992); *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*, de Martínez Pérsico (2013); y «La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal», de Hammerschmith (2015). Pero, para el tema que nos ocupa, es fundamental el estudio de Gramuglio (1997), «Retrato del escritor como martinfierrista muerto», cuya lectura parte del prólogo de la novela¹³, el cual

[...] contamina de irrealidad aquello real que narra pero al mismo tiempo contamina de realidad la ficción narrativa. Crea una estructura híbrida en que participan mezclados lo autobiográfico, lo testimonial y lo ficcional. Exhibe, por lo tanto, su condición ambigua:

por un lado, remite a los bordes del texto (el epígrafe, la tapa), y hacia el «afuera» (el mundo social al que pertenece el autor [...]); por el otro, señala hacia «adentro» (pp. 776-777).

Dicha «condición ambigua», creada a partir de la dificultad de distinguir entre lo biográfico y lo ficticio, es, a nuestro modo de ver, lo que el lector (y el crítico) deben dilucidar y aclarar dentro de la obra, a partir de las estrategias textuales que nos ofrece la instancia narrativa¹⁴. *Adán Buenosayres* es la historia de un poeta que se identifica con su autor por coincidencias biográficas, como señalan Gramuglio y De Sola, sobre todo por su infancia en Maipú y los viajes por Europa que el protagonista rememora en el Libro Quinto. Pero, en concreto, los biografemas que introducen textualmente la autoficción son los versos y poemas de Marechal atribuidos al protagonista.

El *Adán* es una novela signada por la memoria; desde su inicio, el diálogo con el pasado es constante, no solo a la manera proustiana¹⁵, sino también por los saltos temporales a la infancia del protagonista y por el tono nostálgico del narrador al aludir al pasado histórico. En otros términos, Adán recuerda tanto su infancia en Maipú y los hechos que el abuelo Sebastián le relataba acerca de su juventud y su vida de contrabandista. Pero además, y centrándonos en nuestra teoría, anteriormente no señalada por la crítica: la intratextualidad en el *Adán* posee la función de revirar la estética vanguardista que ya en los años treinta el escritor ha dejado atrás¹⁶. La mayoría de los versos provienen de su poemario más representativo de dicho período: *Días como flechas* (1926)¹⁷. La relectura que Marechal hace de su propia obra se pone en evidencia en el Libro Séptimo (escrito en primera persona), durante

¹³ Gramuglio (1997): “Anunciada en el prólogo como retrato novelado del poeta muerto, esta imagen se despliega en modalidades diversas de ficción biográfica y autobiográfica [...] hasta componer una autoimagen ideal: el retrato del yo como escritor [...]. El proceso de construcción de la imagen del escritor no se limita exclusivamente a la ficción” (pp. 771-772).

¹⁴ Martínez Pérsico (2013), partiendo del concepto de pacto ambiguo, clasifica al *Adán* como *crónica novelada*, pues “[...] pone en evidencia el pacto ambiguo del que hablamos ya: la precisión informativa de la crónica en tanto relato que narra acontecimientos según su organización cronológica, con pretensión de verdad, y la libertad en la ruptura del pacto autobiográfico propio de la fabulación novelesca” (p. 38).

¹⁵ Nos referimos al empleo de los sentidos como huella de memoria de la infancia o juventud: “Ambulaba yo por las calles nocturnas, junto a las verjas y los muros empenachados de glicinas cuyos racimos acariciaban mi frente y traían a mi memoria un entrañable sabor de primaveras levantadas y caídas allá, en Maipú” (Marechal, 1997a, p. 331).

¹⁶ Marechal comienza la escritura del *Adán* a finales de los años veinte, proceso que continúa a lo largo de la década del treinta, a pesar de haber sido publicada en 1948.

¹⁷ Obra reseñada elogiosamente por J. L. Borges en *Martín Fierro* (36, 1926).

la discusión entre Adán y el tunicado Violeta¹⁸, quien le reprocha:

[...] ¿no se atrevió usted a decir que “tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz”? ¿Y desde cuándo esas aves ponen huevos azules? ¿No le ha dicho a una mujer que «en las enredaderas de sus voces incubaba tres huevecillos un pájaro de gracia»?¹⁹ [...] tuvo la desfachatez de alabar a una señora diciéndole que su sonrisa era «tan grata como la muerte de los tíos ilustres»²⁰ (Marechal, 1997a, pp. 504-505).

La intervención del tunicado tiene una función crítica (y por tanto, autocrítica del propio escritor), el estilo del poemario vanguardista. Gramuglio, por su parte, ha hecho hincapié en la función autoficcional del Cuaderno de Tapas Azules (Libro Sexto), obra poética que Adán dedica a su amada Solveig. Según la autora, la lectura del Cuaderno debe hacerse a partir del ensayo marechaliano *Descenso y ascenso del alma por la Belleza*:

Como ficción autobiográfica, el Cuaderno de Tapas Azules practica una elisión deliberada de lo anecdótico [...] y procede a una transfiguración del héroe, al cual proyecta hacia una dimensión alegórica, doblando, para lograrlo, un discurso metaficcional que puede encontrarse fuera del libro, diseminado en otros textos y condensado en *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* del mismo Marechal (Gramuglio, 1997, p. 779).

Teniendo en cuenta el Cuaderno y el resto de las intratextualidades, no sería arriesgado calificar esta segunda autoficción del Adán como *autoficción fantástica*, donde

[...] el escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero [...] dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. [...] la distancia entre vida y escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total (Colonna, 2012, p. 85).

Como explica Colonna, este tipo de autoficción no da lugar a equívocos: los acontecimientos de la

trama son leídos como ficticios, aunque reconozcamos ciertas equivalencias autor-protagonista. Ello condiciona, sin duda, la lectura del *Adán*, pues el lector «admite» todo fenómeno inverosímil o fantástico, al saberse frente a un texto que no es biográfico en su totalidad. Así, se podría afirmar que las dos vertientes autoficcionales del *Adán* son antitéticas: en la primera Marechal aparece tras las siglas de L. M., personaje con el cual no comparte elementos biográficos; la segunda es completamente ficticia, pero coincide autobiográficamente con él, en concreto, por su condición de poeta. Estos juegos autoficcionales paralelos se entrecruzan únicamente en un pasaje del Cuaderno de Tapas Azules, cuando Adán se refiere a Marechal en tercera persona bajo la expresión «el amigo»: “[...] recordé un poema del amigo cuyos dos renglones iniciales dicen así: *Entre mujeres alta ya, la niña / quiere llamarse Viento...*” (Marechal, 1997a, p. 329). A la pregunta de por qué, en este caso, el narrador no atribuye los versos al protagonista, podría justificarse debido a que pertenecen a otro poemario del autor (*Odas para*

¹⁸ Otros ejemplos, son los siguientes versos que aparecen en el Libro Segundo: “Yo, alfarero sentado en el tapiz de los días, / ¿con qué barro modelé tu garganta de ídolo / y tus piernas que se tuercen como arroyos?” (Marechal, 1997a, p. 105). Y, asimismo, en el Libro Quinto: “«Como aquella otra figura: «La Tierra es un antílope que huye»; o aquella otra: «Mundo, piedra zumbante de los siete colores. Terror cósmico, desde la infancia»” (Marechal, 1997a, p. 304), tomados de «Noche de sábado» y «Poemas de veinticinco años».

¹⁹ «Elogio», publicado en 1926 y recogido en *Poesía*.

²⁰ En su edición crítica, explica Barcia (1994) que el verso es una variante de «y más grato que la muerte de los tíos ilustres», tomado de «Balada para los niños que serán poetas» (*Días como flechas*) (p. 895).

el hombre y la mujer, 1929). Teniendo en cuenta la función revisionista de la intratextualidad, es probable que el escritor no juzgara de la misma manera ambos poemarios, y el blanco de su crítica sea únicamente *Días como flechas*.

Esto nos lleva, asimismo, a replantear la doble revisión que Marechal lleva cabo en su novela: por un lado, se despidió de sus compañeros de juventud mediante la sátira de los exmiembros del martinfierrismo —o esa es su intención primera, como demuestra en su dedicatoria original—. Sin embargo, tal revisión no se efectúa mediante la coincidencia onomástica entre personajes reales y ficticios sino a través de referencias implícitas a datos extratextuales; por ejemplo, cuando la Falsa Euterpe acusa a Luis Pereda de “[...] andar por los barrios de Buenos Aires haciéndose el malevo, echando a diestro y siniestro oblicuas miradas de matón, escupiendo por el colmillo y rezongando entre dientes la mal aprendida letra de algún tango” (Marechal, 1997a, p. 503). Así, por las referencias a motivos típicos de la poesía criollo-vanguardista borgiana, la crítica ha vinculado a Luis Pereda como máscara de Borges. Esta sería, por tanto, la misma estrategia empleada con la intratextualidad de *Adán* y la segunda revisión de la novela: clausurar, no el martinfierrismo, sino la retórica criollista y vanguardista

vigente en la literatura nacional de los años veinte. Esta segunda relectura no fue comprendida por los exmartinfierristas, como expusimos en la introducción, quienes sintieron la novela como un ataque personal a sí mismos.

Conclusiones

Retomando las consideraciones teóricas esbozadas, se puede afirmar que la ambigüedad originada de la mezcla entre realidad y ficción ha de ser diferenciada en dos interpretaciones complementarias, pero no simultáneas. Por ello, si el *Adán* se lee tomando en consideración la clave autoficcional, el lector se encontrará con la intención metaliteraria que tiene como fin releer la obra poética anterior de Marechal, cuya coincidencia biográfica no resulta relevante a nivel narratológico, y viceversa. Asimismo, dentro la dimensión interna del texto, los mismos pasajes cobran significación en tanto explican la evolución del personaje, su angustia, sus juicios literarios, etc., que representan al artista moderno, al margen de la posible autobiografía. *Adán Buenosayres*, como novela autoficcional, requiere de un doble pacto de lectura que ya Lejeune había descrito: el novelesco y el autobiográfico.

Así, a partir del análisis de la primera novela marechaliana, se han dilucidado dos meca-

nismos autoficcionales, a partir del pacto autobiográfico: el primero, con una función metalingüística que introduce un narrador-transcriptor de los hechos; el segundo, oculto tras biografemas intratextuales, cumple el afán revisionista y crítico de la literatura anterior del escritor. Sin embargo, dichas circunstancias no cobran sentido desde el pacto novelesco, que atiende a cuestiones narratológicas; es decir, la evolución de los personajes, el espacio y el tiempo, que pueden dar como resultado situaciones o pasajes inverosímiles y que se miden desde un parámetro distinto al formar parte únicamente de la dimensión ficcional.

Este estudio se inició aludiendo a la recepción negativa del *Adán* durante las primeras décadas tras su publicación, y es importante volver sobre este punto, pues hasta ahora se ha analizado cómo debe leerse un texto cuya complejidad reside en la ambivalencia de su doble autoficción. La hipótesis es que el *Adán* es un ejemplo significativo de cómo el cruce entre ficción y realidad no genera una lectura ambigua de la misma, sino que da como resultado más de un modo de leerlo. Un lector ajeno a la biografía de Marechal o al contexto histórico en que se inscribe su obra, obtendrá un resultado distinto tras su lectura, frente a aquel que conoce en profundidad ambos fenómenos.

La perspectiva propuesta aquí se adhiere a aquellos críticos que consideran que el *Adán* puede leerse por cualquier lector, pero con un matiz distintivo: un texto que abarca tal variedad de registros, temas y motivos de la tradición universal y argentina, nunca puede ser

recibido igual entre un público y otro. Siguiendo los postulados teóricos expuestos, sugerimos que el lector argentino –y/o aquel que tiene conocimientos de la historia cultural del país– tiene dos posibilidades de lectura del *Adán*, y puede deslindar los elementos

autoficcionales de aquellos que aluden a cuestiones meramente ficcionales. Esta particularidad, que provocó sus primeras diatribas, enriquece la novela, como ha quedado demostrado con su incorporación al canon literario nacional.

Referencias

- Alberca, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, (7/8), 115-127. Recuperado de http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2005). Este (no) soy yo! Identidad y autoficción. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 25, 89-100.
- Ayala, F. (2000). Peripetia de un libro. *Cuadernos de Proa en las letras y en las artes*, 49, 55-57.
- Barcia, P. L. (1994). Introducción. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 9-140). Madrid: Castalia.
- Barcia, P. L. (2000). Lo nacional y lo universal en la obra de Marechal. En N. Bruni (ed.), *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.
- Berenguer, C. (1980). Argentino y universal. *Clarín* 26 de junio.
- Calzón García, J. A. (2016). En la encrucijada de la autoficción: algunas propuestas de análisis. ¿Hay luz al final del yo? *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 165-182.
- Bravo Herrera, F. E. (2015). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.
- Caplliure, J. (2016). Escrito sobre la piel. La memoria tatuada en la obra autobiográfica de Naomi Kawase. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5, 211-216.

- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-44). Madrid: Arco/Libros.
- Casalla, M. C. (1986). La Estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de Apropiación Nacional de la Cultura Universal. En *Cátedra Marechal / Centro de Estudios Latinoamericanos de la Argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción).
En A. Casas (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Madrid: Arco/Libros.
- Corral, R. (2018). El retorno de Marechal: claroscuros de una recepción. En C. Hammerschmidt (ed.), *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un «poeta depuesto» en la literatura argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 115-134). London: INOLAS.
- Cortázar, J. (1997). Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 882-886). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Darrieussecq, M. (2012). La autoficción, un género poco serio. En A. Casas (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 65-82). Madrid: Arco/Libros.
- Del Paso, F. (2000). Mi Buenosayres querido. En *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México* (pp. 15-26). México: Colegio de México.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- Ferrero, G. (2013). Autoficciones líricas. (Una vez más, el “enigma enunciativo”). *RECIAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 4(4). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/8218>
- Girondo, O. (1949). *El periódico Martín Fierro: 1924-1949 [memoria de sus antiguos directores]*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- Georgieff, G. (2011). Leopoldo Marechal: entre el clero secular y la militancia justicialista. En *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico* (pp. 44-64). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- González Lanuza, E. (1997). Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*?. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 876-878). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Gramuglio, M. T. (1997). Retrato del escritor como martinfierrista muerto. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 771-806). Madrid: Galaxia Gutemberg.
- Hammerschmidt, C. (2018). La ultramodernidad de

- Leopoldo Marechal. *Estudios filológicos*, 60, 95-126.
- Jitrik, N. (1997). *Adán Buenosayres*: la novela de Leopoldo Marechal. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 883-896). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Marechal, L. (1997a). *Adán Buenosayres*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Marechal, L. (1997b). Claves de *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 863-871). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Marechal, L. (2014). *Adam Buenosayres: a novel* (N. Cheadle, Trad.). Quebec: McGill-Queens University Press.
- Martín-Jiménez, A. (2015). A Theory of Impossible Worlds. (Metalepsis). *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 1-40.
- Martínez Pérsico, M. (2013). *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*. Castello: Nuova Phromos.
- Navascués, J. de. (1992). *Adán Buenosayres. Una novela total. (Estudio narratológico)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Núñez, Á. (1997). Desmesurado *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 657-739). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Pagni, A. (2015). Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*. En *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 291-318). Postdam: Inolas.
- Prieto, A. (1997). Los dos mundos de *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 897-907). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1997). *Adán Buenosayres*: una novela infernal. En Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres* (pp. 923-927). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Viart, D. (1999). Filiaciones literarias. *Cuadernos hispanoamericanos*, 591, 73-81.