

## La literatura y el sacrificio. La mirada de Orfeo en Marechal y Castillo

Claudia Hammerschmidt\*



31-56

---

### Resumen

El artículo lee las correspondencias y continuidades entre Leopoldo Marechal y Abelardo Castillo destacando la importancia del mito órfico y el sacrificio autorial en ambos autores. Concentrándose en sus novelas monumentales *Adán Buenosayres* (1948) y *Crónica de un iniciado* (1991), señala su íntima relación y mutua contribución al género del *Künstlerroman*, que en ambos casos refleja la autoría y la escritura poética desde una reescritura del mito de Orfeo y Eurídice. Se parte de la base de que, tal como Orfeo, las figuras autoriales Adán Buenosayres y Esteban Espósito encarnan la paradoja del autor como víctima y victimario de su propia escritura. Esta, por su parte, deviene *pharmakon* —remedio que al mismo tiempo cura y envenena—, y afecta tanto al sujeto que escribe como al objeto representado. Llevando a la práctica la poética marechaliana del “descenso y ascenso del alma por la belleza” (Marechal, 2016a) —que acerca al descenso órfico—, tanto Adán como Esteban Espósito descienden al mundo de las sombras para allí recuperar el objeto de su deseo (Solweig, Gra-

---

### Abstract

The article reads the correspondences and continuities between Leopoldo Marechal and Abelardo Castillo, highlighting the importance of the Orphic myth and authorial sacrifice in both authors. Focusing on their monumental novels *Adán Buenosayres* (1948) and *Crónica de un iniciado* (1991), the analysis points out their intimate relationship and mutual contribution to the *Künstlerroman* genre, which in both cases reflects authorship and poetic writing from a rewriting of the myth of Orpheus and Eurydice. The analysis is based on the assumption that, just like Orpheus, the authorial figures Adán Buenosayres and Esteban Espósito embody the paradox of the author as victim and victimizer of his own writing. This writing becomes *pharmakon* —a remedy that cures and poisons at the same time— and affects both the subject who writes and the represented object. Putting into practice the Marechalian poetics of the “descent and ascent of the soul through beauty” (cfr. Marechal, 2016a) —which I bring closer to the Orphic descent—, both Adán and Esteban Espósito descend into the world of shadows to recover

---

\* Friedrich-Schiller-Universität Jena, Alemania. Correo electrónico: claudia.hammerschmidt@uni-jena.de.

ciela). Sin embargo, finalmente fracasan en su intento de salvación, matando simbólicamente a la mujer amada para que nazca la obra. Así, tanto las figuras autoriales como las personificaciones del ideal poético se hacen presentes-ausentes en el texto, que sirve a la vez de medio para la memoria y el olvido, de re-presentación y tumba del sujeto y objeto de la escritura, y se hace un eterno *work in progress* o *perpetuum mobile* que enlaza el final con el inicio. De esta manera, el artículo muestra también cómo la escenificación de la paradoja escritural y autorial reelaborada por Marechal se reescribe en la narrativa argentina y toma forma especialmente en Abelardo Castillo. En un estudio comparatístico que parte de un *topos* literario (la mirada de Orfeo) y un género narrativo (el *Künstlerroman*), *Crónica de un iniciado* se presenta como continuidad directa de *Adán Buenosayres*. Así, Castillo logra mirar hacia atrás y salvar a su Eurídice de entre las sombras. En una escritura-*pharmakon* que escenifica los peligros de la re-presentación, reescribe la novela de Marechal y la reintroduce en el canon literario del que había sido tan injustamente excluida.

#### **Palabras clave**

*Künstlerroman*

*Adán Buenosayres* (Leopoldo Marechal, 1948)

*Crónica de un iniciado* (Abelardo Castillo, 1991)

#### **Fecha de recepción**

10 de junio de 2022

#### **Aceptado para su publicación**

30 de octubre de 2022

the object of their desire (Solveig, Graciela). However, they finally fail in their attempt of salvation, symbolically killing the woman they love so that their work can be born. Thus, both the authorial figures and the personifications of the poetic ideal become present-absent in the text, which serves both as a medium of memory and oblivion, a re-presentation and tomb of the subject and object of writing, and becomes an eternal work in progress or *perpetuum mobile* that links the end to the beginning. In this way, the article also shows how the *mise-en-scène* of the scriptural and authorial paradox reworked by Marechal is rewritten in the Argentine novel tradition and takes shape especially in Abelardo Castillo. In a comparative study that starts from a literary *topos* (the gaze of Orpheus) and a narrative genre (the *Künstlerroman*), *Crónica de un iniciado* is presented as a direct continuation of *Adán Buenosayres*. Thus, Castillo manages to look back and save his Eurydice from the shadows. In a *pharmakon*-writing that stages the dangers of re-presentation, he rewrites Marechal's novel and reintroduces it into the literary canon from which it had been so unfairly excluded.

#### **Keywords**

*Künstlerroman*

*Adán Buenosayres* (Leopoldo Marechal, 1948)

*Crónica de un iniciado* (Abelardo Castillo, 1991)

La literatura occidental moderna se ve confrontada con varias paradojas que la constituyen (cfr. Compagnon, 1990). Una, sin duda, consiste en la coexistencia de la afirmación y negación del poder autorial sobre la propia obra (cfr. Kleinschmidt, 1998). Desde la llamada autonomización del campo estético, formulada en la *Kritik der Urteilskraft* de Kant (1790) y practicada a partir del romanticismo alemán, y sobre todo desde la creciente diferenciación funcional y social que se dan en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, la profesionalización del autor<sup>1</sup> provoca su progresiva distancia y la consiguiente incompreensión del público lector. Otra de sus consecuencias es la aguda conciencia autorial de la independización e incontrolable dinámica de las palabras, que finalmente llevará a la pérdida de control autorial sobre la escritura<sup>2</sup>. Consiguientemente, los textos poéticos y narrativos modernos siempre volverán a poner en escena el fracaso del poeta/autor/artista en cuanto autoridad de la creación artística<sup>3</sup>.

Muchas veces esta tematización de la pérdida de la autoridad del autor se hace reescribiendo los mitos y motivos antiguos que significan el peligro inmanente al proceso creativo<sup>4</sup>, donde el acto poético deviene acto sacrificial en el que tanto el poeta/autor como el objeto poético se hacen víctimas de la escritura.

Uno de los mitos retomados en la modernidad para significar este lado oscuro y autodestructivo de la producción poética es el mito de Orfeo y Eurídice, o el mito

---

<sup>1</sup> Para no complicar más la escritura, el artículo utiliza el masculino como genérico. Sin embargo, soy muy consciente de que esta utilización puede contribuir a perpetuar las discriminaciones por género, y pido tener presente siempre la forma femenina cuando sea necesario, aunque no aparezca en el texto.

<sup>2</sup> Para un análisis de la autoría como *agon* entre el autor y su texto, cfr. mi trabajo sobre la constitución del autor por el autosacrificio y la infeliz experiencia de la cesura entre *res* y *verba* como se da a partir de la novela pastoril y su espacio arcádico siempre ya perdido (d'Urfé, *L'Astrée*, 1606-1627) hasta la novela epistolar (Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) o la novela-summa que busca la verdad en la recuperación del tiempo (Proust, *En busca del tiempo perdido*, 1913-1927) (Hammerschmidt, 2010). Otros estudios que recomiendo especialmente sobre el tema son: para la constitución de la autoría moderna en relación a la crisis del lenguaje, Kleinschmidt (1998); y para una perspectiva más panorámica, Wetzel (2020).

<sup>3</sup> Cfr. en este contexto también la constitución del género del *Künstlerroman* o 'novela del artista' (cfr. Gutiérrez Girardot, 2003; Zima, 2008), que se centra en el conflicto entre el artista y la sociedad burguesa, la genialidad y la mediocridad, la "existencia estética" (cfr. Kierkegaard, 2012) y la "existencia ética" o realidad social —y que también escenifica la lucha del artista con sus propios demonios en una "necesaria 'agonía' o combate" de la que saldrá mortalmente herido, como lo dirá, entrando ya más directamente al tema de este artículo, Leopoldo Marechal sobre Edgar Allan Poe en su presentación de *Israfel* de Castillo (Marechal, 1995: 9).

<sup>4</sup> Cfr., por ejemplo, el pacto fáustico, o cualquier otra tematización de la necesaria rendición a fuerzas demoníacas o fatales para perseguir un ideal estético.

del sacrificio necesario del poeta. Orfeo encarna perfectamente la paradoja del autor moderno como víctima y victimario de su propio texto. Debe descender al mundo de las sombras para recuperar el objeto de su deseo, pero finalmente fracasa en su intento de salvación, matando definitivamente a la mujer amada para que nazca la obra.

Es en este contexto de la autoría paradójica y reescritura moderna de Orfeo descendiendo al mundo de la muerte que quiero leer las correspondencias y continuidades entre Leopoldo Marechal y Abelardo Castillo. No solo destacaré la importancia del mito órfico y el sacrificio autorial en ambos autores, sino también, con sus novelas monumentales *Adán Buenosayres* y *Crónica de un iniciado*, su íntima relación y mutua contribución al llamado *Künstlerroman*. De esta manera, demuestro cómo la escenificación de la tópica paradoja escritural y autorial elaborada por Marechal se reescribe en la narrativa argentina y toma forma especialmente en Abelardo Castillo. En un estudio comparatístico que parte de un *topos* literario (la mirada de Orfeo) y un género narrativo (el *Künstlerroman*), *Crónica de un iniciado* se presenta como continuidad directa de *Adán Buenosayres*. Así, Castillo logra mirar hacia atrás y salvar a su Eurídice de entre las sombras. En una escritura-*pharmakon* que a la vez escenifica y supera los peligros de la representación, reescribe la novela de Marechal y la reintroduce en el canon literario del que había sido tan injustamente excluida.

### **El descenso hacia Eurídice, o la mirada de Orfeo**

El mito de Orfeo y Eurídice escenifica y condensa la simultaneidad de las fuerzas salvadoras y perniciosas de la escritura poética, o incluso de toda escritura, que puede considerarse *pharmakon* en el sentido de Derrida (1972): remedio que al mismo tiempo cura y envenena. Esta característica antitética, la función a la vez curativa y nociva de la escritura, afecta tanto al objeto representado como al sujeto que escribe, haciéndoles presentes-ausentes en el texto, que sirve a un tiempo de memoria y olvido, re-presentación y tumba, del objeto y sujeto de la escritura. Con el mito órfico, la idea del *sacrificium auctoris* ya se encuentra en los inicios de la literatura occidental y vuelve a escribirse hasta hoy<sup>5</sup>. El reencuentro malogrado entre Orfeo y Eurídice renace constantemente como alegoría del poder y fracaso de la creación literaria, donde Orfeo personifica al poeta a la vez exitoso

---

<sup>5</sup> Cfr., entre muchos otros ejemplos posibles, la presencia del mito en autores como Virgilio, Ovidio, Dante, Petrarca, Garcilaso, Calderón, Shakespeare, Goethe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Proust, Valéry, Trakl, Mandelstam, Rilke, Breton, Cocteau, Benn, Bachmann, Broch, Tennessee Williams, Cabrera Infante, Atwood, Jelinek, etc. Para un estudio fundamental del mito, cfr. Ziegler (1939). Para la noción de *sacrificium auctoris*, cfr. Teuber (2002).

y frustrado, que llega y no llega a su meta (transgredir la frontera entre el mundo material e inmaterial, volver a hacer presente/re-presentar lo que ya no está, o crear vida nueva allí donde existe la muerte o la nada); y donde Eurídice significa a la vez la vida sacrificada por el acto poético (*poiesis* que sustituye la presencia real) y el ideal poético al que siempre se vuelve a cantar sin poder alcanzarlo.

Recapitemos brevemente el mito como se transmite desde la mitología griega: por la belleza de sus cantos/lantos, a Orfeo, que llora la muerte de su esposa, se le concede el derecho de bajar al reino de los muertos para allí buscar a Eurídice y llevarla de vuelta al mundo diurno de los vivos. Solo se le impone una condición: no darse vuelta mientras que Eurídice lo siga del mundo de la noche a la luz del día y de la vida. Sin embargo, por el impaciente deseo de proximidad a la amada perdida, o por la inquietante voluntad de saber si está, Orfeo se da vuelta y mira hacia ella en la oscuridad, de la que justamente está empezando a emerger su objeto del deseo. Eurídice, así resucitada momentáneamente, vuelve a las sombras y desaparece para siempre entre los muertos.

A pesar de sus tantas reescrituras, el mito siempre contiene una contradicción en la que se basa. Obviamente, la resurrección solo hubiese sido posible si Orfeo no se hubiera dado vuelta para mirar atrás. No obstante —y en esto consiste lo trágico de Orfeo (y del acto poético alegorizado)—, la mirada hacia la noche es el requisito primordial para que el reencuentro se haga posible. Esta mirada entonces deviene a la vez la condición y el impedimento del traspaso de los mundos. Y lo que provoca la desaparición definitiva de Eurídice es al mismo tiempo la razón de la posibilidad de su regreso en el canto.

Uno de los autores del siglo XX que se basó especialmente en esta aporía de la mirada órfica es Maurice Blanchot (1955). La mirada de Orfeo, según el autor francés, constituye la doble paradoja de la violencia fundacional poética y su inclinación hacia la muerte. Eurídice, encarnación de la inspiración del poeta, solo puede originar el canto de Orfeo desde la distancia extrema, en cuanto noche, abismo o meta eternamente peligrosa e inaccesible:

[C]est vers Eurydice qu'Orphée est descendu: Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit. Ce «point», l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son œuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce «point» en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui,

il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher: tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit (Blanchot, 1955: 225).

Eurídice personifica el punto profundamente oscuro hacia donde el arte de Orfeo puede llegar. Es este secreto velado bajo el que se esconde la esencia de la noche a la que aspira el poeta. Sin embargo, Orfeo no puede mirarlo directamente; siempre tiene que apartar la vista para protegerse y no quedarse atrapado en la noche. Tiene que obviar el contacto directo. Solo por el desvío puede salvar el secreto del arte y llevarlo al día, hacerlo obra.

Pero aquí surge la segunda paradoja, ya que Orfeo tampoco debe perderse en el día. Desde el día debe haber atracción hacia la noche, y para sentirse atraído por el abismo, ya debe existir la inspiración o el don poético órfico. Este, sin embargo, no sobrevive a la contigüidad o vida feliz del día:

La force sans mesure et sans prudence de son mouvement (...) <sup>6</sup> ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien (...) [elle] la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement (...) non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort (Blanchot, 1955: 226).

En el mismo instante de buscar a Eurídice, Orfeo debe volver a renunciar a ella para mantenerla a la distancia, no romper el encanto que ejerce, y no reemplazar la atracción y el deseo por una vida común en presencia compartida. No debe conducir a Eurídice a la vida (lo que haría superfluo su canto), sino re-presentarla eternamente por su deseo hecho obra, de la que necesariamente debe estar excluida, o a la que solo puede entrar como muerta. La mirada órfica garantiza la supervivencia del canto por el sacrificio de Eurídice<sup>7</sup>, lo que implica también el autosacrificio autorial y el sacrificio de la vida. Para que haya canto, deben mantenerse distancia y falta. Para que nazca la obra, no puede existir contigüidad o familiaridad, sino abismo o fisura —ya que es esta misma fisura la que asegura la continuidad de la escritura, del deseo, del canto; y es recién por la ausencia (que señala el abismo desde el que se escribe) que puede saltar la inspiración poética:

---

<sup>6</sup> Esta omisión corresponde a Blanchot.

<sup>7</sup> En su análisis del sacrificio en Barthes, Bataille y Blanchot, Bernhard Teuber llega a hablar de la necrofilia de Orfeo, y del origen de la poesía en esta necrofilia —con la particularidad de que el poeta no encuentra el cuerpo muerto que necesita, sino que se convierte él mismo en su asesino (Teuber, 2002).

Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciant, atteint l'origine, consacre le chant. Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire: l'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situent aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration (Blanchot, 1955: 232).

### El compromiso con la belleza de Marechal y Castillo

Como se sabe, Abelardo Castillo fue uno de los primeros autores de la generación posterior a Leopoldo Marechal en reconocer la enorme importancia del autor del *Adán Buenosayres* para la literatura argentina (Castillo, 2010c: 177; Hammerschmidt, 2019). En varias oportunidades, Castillo habla de la modernidad literaria argentina constituida por la "Santísima Trinidad de la prosa nacional en el siglo XX": Roberto Arlt – Jorge Luis Borges – Leopoldo Marechal (Castillo 2007: 177). Con esta afirmación no solo rinde homenaje al amigo, "maestro" y autodenominado "poeta depuesto" Marechal<sup>8</sup>, sino que recupera a un autor eminente de la modernidad argentina poco considerado por la crítica literaria casi hasta el siglo XXI. A pesar de que su obra extensa y transgénica, que marcó la escritura experimental del *boom* y del neobarroco de novelistas como Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante o Sarduy, se conozca y reconozca en Argentina desde la temprana crítica que le dedicara el joven Cortázar ya en 1949<sup>9</sup>, todavía hoy no se le reconoce en su debida dimensión de co-fundador de la narrativa moderna argentina y latinoamericana<sup>10</sup>. Esta recepción crítica difícil, lenta y atrasada no

---

<sup>8</sup> Así se había autodesignado Marechal después del derrocamiento de Perón en 1955 y el silenciamiento de su obra y persona por parte de la intelectualidad argentina antiperonista (cfr. Marechal, 2008a).

<sup>9</sup> Cfr. el artículo que publica el 14 de marzo de 1949 en *Realidad*, bajo el pseudónimo de Julio Denis (Cortázar, 1994). Al respecto, ver Navascués (1997) y Hammerschmidt (2016).

<sup>10</sup> Esto no implica, por supuesto, la inexistencia de una bibliografía crítica marechaliana, como lo demuestran, además de muchos estudios en forma de artículos, los trabajos monográficos que —desde perspectivas muy heterogéneas— ofrecieron Coulson (1974), Cavallari (1981), Cricco *et al.* (1985), Colla (1991), Navascués (1992), Zubieta (1995), Maturó (1999), Cheadle (2000) y, más recientemente, Martínez Pérsico (2013), Bravo Herrera (2015) y Mariela Blanco (2020). Sin embargo, la crítica marechaliana aún hoy es relativamente escasa. Para una visión de conjunto de su recepción hasta 1974, cfr. "Contribución a la bibliografía de Leopoldo Marechal (en colaboración con William Hardy)" (Coulson, 1974: 139-159), hasta 2000, cfr. "Problems in Marechalian criticism" (Chead-

se debe exclusivamente a causas ideológicas como la adhesión al catolicismo y peronismo de Marechal desde los años 1930 y 1940, respectivamente<sup>11</sup>. A pesar del innegable papel que tuvieron para su silenciamiento a partir de 1955, hubo también causas estéticas, basadas en lo paradójico y absoluto de su escritura, que provocaron su insuficiente recepción<sup>12</sup>.

Estas paradojas escriturales, y las exigencias de una entrega absoluta a la belleza, resurgen en la estética de Castillo y explican la cercanía entre autores que ideológicamente parecen tan distantes. No existe todavía un análisis que acerque las escrituras poéticas de Abelardo Castillo y Leopoldo Marechal<sup>13</sup>, y que explique la admiración de Castillo por Marechal desde un análisis comparativo de sus textos. Menos todavía existe un estudio que los acerque desde el mito órfico o los sitúe en la tradición del *Künstlerroman*. El presente estudio quiere contribuir a llenar estas ausencias.

---

le, 2000: 9-17), hasta 2015, cfr. "Sobre Leopoldo Marechal" (Bravo Herrera, 2015: 396-413), para los últimos años, hasta 2018, cfr. "El retorno de Leopoldo Marechal" (Hammerschmidt, 2018b). Obras colectivas que presentan los más recientes enfoques sobre Marechal, son las actas de los coloquios internacionales sobre Marechal realizadas en Jena, Alemania (cfr. Hammerschmidt, 2015a, 2018c) y del coloquio internacional realizado en la Casa del Bicentenario, Argentina (cfr. Lojo, 2017).

<sup>11</sup> Con respecto a Marechal y el catolicismo, cfr. por ejemplo Ramos (1979), Maturó (1999: 218-230) y María de los Ángeles Marechal (2016: 160); sobre Marechal y el peronismo, cfr. por ejemplo Blanco (2015) y Navascués (2017: 188-208). Fue sobre todo su adhesión al peronismo la que causó el silenciamiento de Marechal —en partes ya durante el primer gobierno de Perón, cuando la mayoría de los intelectuales argentinos es abiertamente antiperonista o "gorila", como el famoso grupo reunido alrededor de Victoria Ocampo en *Sur* (1931-1970), revista que congrega muchos de los antiguos *martinierristas* y excompañeros de Marechal (cfr. al respecto King, 1986: 129-165). Más fuerte, sin embargo, para no decir total, es su silenciamiento a partir de la llamada "Revolución libertadora" de 1955. Cfr. al respecto Navascués (2017: 75): "Tras el golpe de 1955, su nombre dejó de aparecer en la prensa y en las revistas culturales de todo signo. Como el mismo afectado describió con melancólica ironía: su ejemplo era el del 'Poeta Depuesto', igual que el país, en el proceso de 'desperonización' que siguió a septiembre de 1955, había tenido su Gobernante Depuesto, su Militar Depuesto, su Abogado Depuesto, su Médico Depuesto, su Cura Depuesto, etc. (...). Apenas publicó nada hasta 1965, año en el que su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*, obtiene el premio Forti Glori y su éxito lo saca del olvido". Fue recién a partir de 1965 que empezó a releerse a Marechal, y que también su *Adán Buenosayres* contó con una especie de renacimiento. Sobre el peronismo y el nacionalismo de Marechal, y las bifurcaciones que lo separarán de los antiguos compañeros *martinierristas* y sobre todo de Borges, cfr. Blanco (2020).

<sup>12</sup> En otro estudio, las atribuyo a su "ultramodernidad". Para este concepto, cfr. Hammerschmidt (2017).

<sup>13</sup> El único estudio que conozco sobre las cercanías y mutuas autorizaciones entre Marechal y Castillo es un artículo de mi autoría (Hammerschmidt, 2018c).

La relación de amistad, establecida entre ambos autores a partir de mediados de la década de 1960 a pesar de sus diferencias ideológicas, se basó principalmente en sus convicciones estéticas y éticas compartidas: la persecución de la perfección formal —o de la (casi) anacrónica “belleza”— y la entrega a un fuerte compromiso social: peronista en el caso de Marechal, comunista en el de Castillo (cfr. Hammerschmidt, 2018c). Este doble compromiso, sin embargo, al mismo tiempo de experimentarse como un deber hacia la sociedad, se percibe también como un sacrificio que el autor debe aportar a la colectividad y a la época en la que vive. Es en este sentido que Castillo reflexiona continuamente sobre el concepto sartreano de la condena a la libertad de transformar la existencia —caótica, casual, sin forma— en esencia por un acto de deliberada *poiesis*<sup>14</sup>: a través de la consciente formación (producción, invención) del propio yo (nivel de lo individual, y del autor como individuo); a través de la construcción de la obra, que por su misma procedencia de un acto de elección deviene casi necesariamente *littérature engagée* (nivel estético); o a través de la actividad pública, transgresiva, incluso anarquista (nivel colectivo) (cfr. Castillo, 2010b: 69 y siguientes)<sup>15</sup>. Por su parte, Marechal, desde su concepto cristiano de *caritas* y del deber del autor frente a la sociedad, a lo largo de su vida desarrolla una “Didáctica por la Belleza” (Marechal, 2016b) que se manifiesta sobre todo en su poética *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (Marechal, 2016a), poética ya iniciada en 1933, reescrita y republicada varias veces hasta su definitiva publicación en 1965 (cfr. Marechal, M., 2016b; Hammerschmidt, 2018c). Esta poética o didáctica por la belleza se describe también en otros ensayos poetológicos<sup>16</sup> o poesías de Marechal —como

---

<sup>14</sup> Por la importancia que tuvo no solo Sartre, sino también Kierkegaard para Castillo, quiero destacar que este acto de *poiesis* corresponde al salto de la “existencia poética” o “existencia estética” a la “existencia ética” según el filósofo danés (Kierkegaard, 2012: EO2, 728-778).

<sup>15</sup> Sin embargo, hay que destacar que Castillo, muy sartreano, siempre volvió a expresar su desconfianza hacia categorías como “realismo” o “literatura comprometida”. Todavía en una entrevista bastante reciente explica claramente: “No se puede inventar nada que no esté en la realidad. El artista, justamente, es aquel que se acerca a la obra de arte a través de elementos de la realidad que no son percibidos pero que están en la realidad (...). Pienso que cuando se habla de ‘literatura de tendencia’, ‘literatura comprometida’, ‘literatura de partido’ se está, nuevamente, adjudicando una especie de apellido a la literatura olvidándose que estamos partiendo de una palabra: ‘literatura’. No hay literatura comprometida si antes no hay literatura, y si la literatura se puede definir de alguna manera no es por su contenido (...). Ahora bien, eso no significa que no haya escritores que no hayan comprometido muy especialmente su literatura (...). Pero a eso que nosotros llamamos ‘literatura comprometida’ deberíamos, tal vez, llamarle ‘literatura política’ que ha habido siempre, porque es el asunto de la literatura. La *Divina Comedia* es, casi, uno de los primeros ejemplos de literatura comprometida” (Castillo, en Montenegro, 2020: 66-67).

<sup>16</sup> Cfr. sobre todo su fundamental *Cuaderno de navegación*, publicado, como el *Heptameron*, en 1966 (Marechal, 2008a).

fundamentalmente en su “Arte poética”, integrado al *Heptamerón* (Marechal, 2014)— y tiene una profunda repercusión tanto en el Libro IV como en el Libro VI de su *Adán Buenosayres*.

### **El doble descenso del poeta, el deber ético del autor frente a la sociedad, o la dolorosa e inquietante coexistencia de salvación y perdición (consideraciones poetológicas)**

Según la poética marechaliana (de clara inspiración neoplatónica), para llegar a la expresión o encarnación de la música interior en el idioma externo, el poeta debe sufrir dos descensos. En su ensayo “Del poeta, el monstruo y el caos” (que forma parte del *Cuaderno de navegación* arriba mencionado), este doble descenso se resume así:

El doble descenso del poeta (...) radica, primero, en una mengua de ‘universalidad’, porque, desde su Caos no circunscripto, desciende a la ‘limitación’ de las formas ya individualizadas aunque todavía en estado sutil; y radica luego en otra mengua, cuando la forma sutil que nutrió él en su alma deserta su feliz ‘generalidad’ para someterse a una segunda limitación, la de lo ‘particular’ que asumen las formas exteriores (Marechal, 2008b: 140).

Este “Caos no circunscripto”<sup>17</sup>, por la inspiración del que lo mira, y “en una mengua de ‘universalidad’” (Marechal, 2008b: 140), se transforma en un segundo caos, más limitado<sup>18</sup>. Es aquí donde, como ya lo explica Adán Buenosayres en la novela, el poeta “se ve asaltado por una ola musical” o “plenitud armoniosa” (Marechal, 2013: 363) en la que todavía todo es virtualmente posible. Para hacerla cognoscible y comunicable<sup>19</sup>, y dar vida a lo que de otro modo se abandonaría en la mera potencialidad<sup>20</sup>, el poeta debe descender de esta plenitud virtual,

---

<sup>17</sup> Este caos, en palabras del poeta Adán de *Adán Buenosayres*, equivale a la “concentración (...) de todas las cosas que todavía no quieren manifestarse” (Marechal, 2013: 365). Y en el “Arte poética” del *Heptamerón*, corresponde al “conjunto de posibilidades / en su no distinción o en su caos tranquilo”, donde “Lo no manifestado se parece al silencio, / negación y principio de la sonoridad” (Marechal, 2014: 377).

<sup>18</sup> En el “Arte poética” del *Heptamerón*, esto se describe así: “un nuevo caos anterior al sonido: / en él subyacen todas mis canciones posibles / aún no diferenciadas entre sí” (Marechal, 2014: 377).

<sup>19</sup> La versión del “Arte poética” es: “para que mis posibles musicales / lleguen a ser la fruta de lo sonoro en acto” (Marechal, 2014: 378).

<sup>20</sup> En el “Arte poética” se subraya todavía más el imperativo ético de la necesaria concreción: “mis canciones potenciales, / como son preferibles en su esencia, / deben ser

emprendiendo dos caídas o descensos hacia su concretización: primero, la caída (o primer descenso) *ad intra*, que posibilita la selección —todavía abstracta, *in mentis*— de la “forma sutil” (Marechal, 2014: 386), o una de las infinitas posibilidades de la forma poética<sup>21</sup>; y segundo, la caída (o segundo descenso) *ad extra*, la materialización de la posibilidad seleccionada a través de su denominación y concreción poética, que equivale al descenso hacia lo material<sup>22</sup>.

El doble descenso del poeta corresponde entonces en Marechal a la salida de la plenitud inspirada y armoniosa en dos fases de “expiración”, que llevan del reino de lo posible al reino de lo concreto hasta la manifestación o materialización artística. Estos descensos son dolorosos para el poeta (ya que la belleza y armonía ideal necesariamente sufren una corrupción en su camino hacia la concretización)<sup>23</sup>. Pero a la vez son doble o hasta triplemente necesarios, ya que, primero, en un nivel individual, el poeta no existiría sin la denominación; segundo, en un nivel estético, no habría obra articulada sin las dos caídas o descensos; y tercero, en un nivel colectivo, por participar de la belleza, por comprenderla y poder inspirarse en ella, el poeta, por las mismas leyes universales del amor que emanan de lo bello (y que se basan en el principio unitivo y el deseo de volver a reunir lo separado), está éticamente obligado a comunicársela a los que no la saben ver. Se convierte entonces en vidente o *poeta-vates* que tiene la misión de guiar a los demás, de posibilitar su ascenso hacia las formas ideales a través de la palabra poética<sup>24</sup>.

La causa de este doble descenso es la inspiración por la contemplación de la belleza absoluta, que a su vez inspira la “económica ley de la caridad” (Marechal, 2013: 368). Es entonces el ideal de la armonía perfecta el que posibilita la

---

proferidas, ¡oh, necesariamente! / De otro modo cometo una injusticia / con seres en potencia cuyo pasaje al acto / depende sólo de mi actividad” (Marechal, 2014: 378).

<sup>21</sup> Este primer descenso provoca que el poeta tenga que dejar desvanecerse las demás posibilidades virtuales y permitir que mueran en la irrealización. Como se sabe, en el Libro VII del *Adán Buenosayres*, o descenso al infierno de la oscura ciudad de Cacodelphia, algunas de estas posibilidades rechazadas se materializan para reprocharle al poeta su muerte en la virtualidad.

<sup>22</sup> El “Arte poética” destaca claramente el carácter sacrificial de este paso, ya que habla de “un descenso necesario / y un sacrificio del amor en obra. / Tal sacrificio no ha de ser cruento, / y la forma sutil de la canción / en su descenso a la materia crasa / no ha de sufrir mutilación alguna” (Marechal, 2014: 387).

<sup>23</sup> Así, en el “Arte poética”, el poeta se queja: “he de vivir en el desasosiego / constante de una furia musical, / expresando en fragmento y sucesión / esa Unidad sonora, no proferible en sí, / que por inspiración yo concentro en mi alma / y por expiración yo divido en mis cantos” (Marechal, 2014: 379).

<sup>24</sup> En el “Arte poética”: “Rafael, si el poeta / realiza en su interior el microcosmo, / según el Intelecto de Amor que ya te dije, / su canto nombrará la ontología / de una tierra y de un pueblo” (Marechal, 2014: 385).

salvación del individuo y de las multitudes, pero que provoca al mismo tiempo la salida del caos indiferenciado, de la unidad inspirada o plenitud armoniosa de la inspiración poética. Consiguientemente, el ideal de perfección siempre significa una doble herida: la de la misma belleza y la del poeta. Citemos una vez más el “Arte poético” marechaliano, donde esta doble herida del poeta, autosacrificándose para la obra y ejerciendo violencia contra lo que nombra y ama, se destacan explícitamente:

Si en el instante de su inspiración  
el artífice goza la unidad del sonido,  
y si en la expiración abandona esa dicha  
para enfrentar lo múltiple sonoro,  
la canción es un autosacrificio,  
y en el cual el poeta es a la vez  
la víctima sonora y el sacrificador (Marechal, 2014: 380).

\*

De manera muy parecida, aunque desde convicciones políticas muy diferentes, también para Castillo la belleza causa a la vez la herida y la salvación del poeta o autor, quien con su acto creativo debe descender a una región oscura, pernicioso, inquietante, y sacrificarse para la colectividad, a la que al mismo tiempo salva por permitirle entrever la belleza. Para Castillo, cuya postura aquí es muy similar a la de Marechal, “la obsesión maníaca de la forma (...), el trabajo sobre *la forma*” (Castillo, 2010b: 58-59), equivale —por darle sentido, estructura y destino al azar caótico que se llama mundo— a una “ética de la forma” —que para el autor de la *Crónica de un iniciado* no es una tarea retórica o estilística, sino un “trabajo espiritual” (Castillo, 2010c: 17). Este trabajo espiritual, o la ética de la forma —que a la manera de un imperativo moral exige “crear a cada paso mis propios valores, hacer de mí otra cosa de lo que el azar, mis genes y la sociedad dispusieron hacer conmigo” (Castillo, 2010b: 75)—<sup>25</sup>, se funcionaliza, según Castillo, para y por el autor como refreno necesario del “componente irracional que tiene toda creación estética” (Castillo, 2010b: 59). Esta significa, entonces, tal como en Marechal, un descenso y ascenso. Según Castillo, cada acto creativo descansa de alguna manera en un acto violento contra el objeto representado y contra el mismo autor que lo está realizando (de donde viene también la frecuente analogía que establece Castillo entre la figura del autor y el borracho, el demente o el criminal)<sup>26</sup>. La fuerza

---

<sup>25</sup> Acá, además, se ve otra clara referencia a la filosofía sartreana.

<sup>26</sup> Estas analogías están presentes en toda la obra de Castillo, desde sus inicios teatrales. Ya su *Israfel*, obra sobre Edgar Allan Poe, al que el mismo Castillo llama en la primera acotación escénica “Poeta Maldito” arquetípico y “borracho” (Castillo, 1989: 82), lleva como lema una cita del *Doktor Faustus* de Thomas Mann: “¿Crees tú, pues, en un genio que no tenga nada en común con los infiernos? *Non datur*. El artista es hermano del criminal

creadora (o “inspiración”, en el lenguaje de Marechal) equivale a una fuerza del mal que, en un acto de anarquismo y rebelión contra el orden establecido, a la vez destruye lo existente y construye algo nuevo. *El que tiene sed* lo plantea así: “Mal como fuerza creadora que por virtud de la negación, por espíritu de rebeldía, violenta lo inerte, lo dado, lo impuesto, y se transforma en una nueva afirmación, orden nuevo” (Castillo, 1985: 227).

Así, el trabajo del autor/poeta/artista le sirve tanto a él como a la sociedad de “autoterapia” (Castillo, 2010b: 59). Para el autor, la forma (a la que elige en un acto de realización de la condena a la libertad) le da refreno y estructura para dominar las fuerzas violentas nocturnas. Y para la sociedad, la “ética de la forma” implica dar nuevos sentidos, proveer nuevos órdenes sociales al mundo, o directamente “cambiar el mundo, aunque más no sea por razones estéticas” (Castillo, 2010b: 251). De esta manera, aún en la posmodernidad, con la muerte de las metanarrativas (entre otras, las del mismo existencialismo sartreano), el autor debe seguir considerándose comprometido con su tiempo y sociedad, ya que, según Castillo, aunque quizás ya no ocupe ningún lugar central o específico en la sociedad contemporánea, es justamente desde este no-lugar que debe entenderse su función autorial y social: porque “un escritor es un hombre que establece su lugar en la utopía” (Castillo, 2010b: 218)<sup>27</sup>.

### **El *sacrificium auctoris* de Adán Buenosayres y Esteban Espósito, o el *Künstlerroman* según Marechal y Castillo (comparaciones y confrontaciones narrativas)**

El acto creativo experimentado como necesario descenso, la paradoja autorial concentrada en la mirada órfica, el *sacrificium auctoris* que implica la dinámica

---

y del demente. ¿Piensas tú que jamás obra placentera alguna haya podido realizarse sin que su creador se haya asimilado la esencia del criminal y del demente? Lo morboso, lo sano, ¿qué significa eso? Sin lo morboso, la vida no hubiera podido jamás bastarse a sí misma” (Castillo, 1995: 75). Sobre la afinidad electiva entre Castillo y Marechal, que se visibiliza muy directamente mediante su común admiración por Poe, ver mi artículo “Afinidades electivas” (Hammerschmidt, 2018c).

<sup>27</sup> “Hoy, ¿de qué hablamos, o de qué nos hablan? Del fin de las ideologías, de milenarismo en el sentido apocalíptico de la palabra, de muerte de las utopías, de muerte de la historia. ¿Cuál era el lenguaje del 60? El *nacimiento* de las esperanzas, el *despertar* de los pueblos del África, el *comienzo* de un nuevo orden social basado en el socialismo o en el cristianismo. Todo eso significaba tener no sólo ‘utopías’, sino proyectos, que es una cosa muy distinta. Una utopía es algo que necesariamente uno ubica como imposible en un futuro remoto que casi siempre es el pasado. Es como un objeto del pasado puesto en el porvenir, como traer el Paraíso Perdido y ponerlo hacia delante. Es una metáfora, la metáfora de lo que en política se llama proyecto. Es lo que les permite a los hombres soñar” (Castillo, 1998: 188-189).

a la vez salvadora y fatal de la escritura, también son los temas centrales de *Adán Buenosayres* y *Crónica de un iniciado*. Las dos novelas son altamente metaliterarias y autoficcionales<sup>28</sup>, y sus protagonistas —el poeta Adán Buenosayres y el escritor Esteban Espósito— son artistas que se encuentran en un momento de crisis que les impide realizar su obra. Con esto obedecen al género de la llamada “novela del artista” o *Künstlerroman*, como nace en el romanticismo alemán, que cuenta la lucha del protagonista (poeta/autor/músico/pintor/artista plástico...) para encontrar y poder realizar su ideal estético, y que además refleja la sensación de toda una generación de artistas románticos de haber llegado “demasiado tarde”<sup>29</sup>. Tal como corresponde a las características del género, las dos novelas argentinas escenifican “la problemática social del artista” (Gutiérrez Girardot, 2003: 28), es decir, el conflicto de la necesaria distancia entre el artista y la sociedad en la que vive, distancia que desemboca en la mutua incomprensión, la incomunicación y la otrorización del protagonista. Por su marginación y su aislamiento en la sociedad burguesa, la discrepancia anacrónica con su época y la excentricidad inadaptada a las propuestas hegemónicas de vida, Adán y Espósito fracasan tanto en su proyecto de vida como en su proyecto estético. También esta frustración corresponde a la temática general del *Künstlerroman*, que se basa sobre todo en la tensión y contradicción idealista-realista entre, por un lado, la búsqueda (idealista, utópica) de la existencia de valores estéticos absolutos (cuya representación se busca realizar en la obra intradiegetica), y, por el otro, la aguda crítica social (realista) del *statu quo* de la sociedad moderna o posmoderna en la que se ubica la acción, y donde el artista necesariamente fracasa (cfr. Gutiérrez Girardot, 2003; Zima, 2008). Así, constantemente se enfrentan valores estéticos y éticos con valores económicos de cambio que otorga el mercado. O, como lo resume Zima (2008:1) ya en la primera frase de su largo estudio: “Die Geschichte des Künstlerromans ist die Geschichte einer Entzweiung” (La historia de la novela del artista es la historia de una disyunción; *nuestra traducción*).

También en el caso de *Adán Buenosayres* y *Crónica de un iniciado*, las búsquedas, convicciones y dudas estéticas de los protagonistas, opuestas a los valores sociales en que viven, son el tema principal de estas novelas monumentales; en las que

---

<sup>28</sup> ‘Autoficción’ entendida en un sentido largo como paradoja pragmática donde vale a la vez “C’est moi et ce n’est pas moi” (Genette, 1991: 97), y donde no necesariamente debe haber coincidencia de nombres y apellidos entre los personajes, los narradores y/o los autores. Cfr. también la definición del ambivalente género por Zipfel, quien distingue tres tipos de autoficción: 1) autoficción como fenómeno especial de la escritura autobiográfica; 2) autoficción como fenómeno especial de la escritura ficcional; 3) autoficción como combinación del pacto autobiográfico y del pacto ficcional (Zipfel, 2009).

<sup>29</sup> Cfr. por ejemplo Hölderlin, que en su elegía “Brot und Wein” (“Pan y vino”) de 1801 habla de la sensación de que “wir kommen zu spät” (“llegamos demasiado tarde”) para caracterizar la situación del artista en la era moderna (Hölderlin, 1992: 379).

la paradoja autorial se refleja incluso metaliterariamente. La lucha por lograr la obra que se propusieron realizar los protagonistas de Marechal y Castillo es el eje en el que todo se concentra, y Adán y Espósito —por coincidencias nominales, biográficas, citas intratextuales, o por el larguísimo tiempo de redacción tanto de *Adán Buenosayres* como de *Crónica de un iniciado*—, se convierten además en *alter egos* de sus autores reales, que a su vez estuvieron buscando la forma adecuada de su escritura durante décadas<sup>30</sup>. Son, entonces, *Künstlerromane* que miran, reflejan y proyectan su poetología y su proceso de constitución, y que tanto en la novela de Marechal como en la de Castillo se basan en el sacrificio autorial o el descenso órfico y su doble mirada hacia el abismo.

En ambas novelas, la problemática del autor se encuentra dividida y tematizada doblemente. En la novela de Marechal, nos enfrentamos con la extraña división o duplicación de la figura del autor intradiegetica en el narrador heterodiegetico “L.M.” y el poeta Adán; en la de Castillo, con el narrador autodiegetico Esteban Espósito y el poeta jujeño Santiago.

Obviamente, ya los nombres de estas figuras autoriales no son inocentes. Mientras que en Marechal, las letras “L.M.” juegan metalépticamente con la entrada del autor real al texto, “Adán” se refiere al primer hombre de la Biblia que desde un paraíso perfecto crea las cosas nombrándolas, sin que haya diferencia entre *res* y *verba*<sup>31</sup>. Su apellido “Buenosayres”, por el contrario, significa la heterogeneidad compleja del mundo moderno, donde las armonías se hicieron disonantes, y donde el que busca la belleza (la) pierde. Como un oxímoron en marcha, Adán debe confrontarse con este mundo laberíntico y hostil de Buenos Aires, en el que, cual un Odiseo del siglo XX, está expuesto a muchos peligros y tentaciones<sup>32</sup>.

“Expuesto” también está Esteban Espósito, el protagonista y narrador autodiegetico de la novela de Castillo, cuyo nombre remite al primer mártir del cristianismo —“San Esteban yo. Protomártir” (Castillo, 2010a: 18)—, y cuyo apellido refiere

---

<sup>30</sup> Marechal comienza a escribir el *Adán* en 1930 y termina publicándolo recién 18 años después (Marechal, M., 2016a: 159). Castillo inicia su *Crónica* (pensando que escribe el inicio de un cuento llamado “Graciela”) el 14 de octubre de 1961, un día de lluvia pasado en un hotel de Córdoba (Castillo, 2014: 190-191), para terminarla finalmente treinta años más tarde, en 1991.

<sup>31</sup> Acerca del “idioma adánico” y su papel en *Adán Buenosayres*, refiero a mi estudio “La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal” (Hammerschmidt, 2015c).

<sup>32</sup> Antes que nada, al peligro de otra concepción estética, como la que incorpora L.M., con el que se establece una batalla o *agon* como desarrollé en otra parte (Hammerschmidt, 2015b; 2015c).

su abandono y soledad: “Expósito, solo” (Castillo, 2010a: 101). En su autopresentación cercana a un “Ecce homo” argentino, se caracteriza así:

Me llamo Esteban Espósito, no es un buen nombre. En efecto, no es ningún nombre. (...) Atención, guachito, vamos a darte un apellido. Te llamarás Expósito. Con equis (...). Todos los argentinos somos expósitos. Guacho: gaucho. Un orfanato planetario de 3694 kilómetros de largo por 1460 en su anchura máxima (Castillo, 2010a: 98).

“Santiago”, por el contrario, es el nombre de uno de los primeros discípulos de Jesús en la Biblia, que también muere como un mártir, tal como Santiago, el poeta jujeño, que cree —de manera similar a Adán y la poética de Marechal— en una plenitud absoluta y armoniosa, anterior a la individuación en las formas materializadas, “una esfera superior a la que muy raramente llegan las palabras” (Castillo, 2010a: 162). Así como un mártir en homenaje a lo bello, muere para y por esta convicción, y para y por la distancia que la separa de la realidad circundante. Pues se autosacrifica por ver el arte moderno como “enfermedad del alma”, el alma del artista contemporáneo como “mariposa en escombros”, y al artista moderno mismo como “uno de esos disfrazados del último baile de carnaval. Una mascarita de final de corso que camina absorta por las calles de una ciudad vacía” (Castillo, 2010a: 332). Llegó demasiado tarde.

“L.M.” se sitúa en el borde paratextual de la ficción: firma el “Prólogo indispensable” sobre el entierro del poeta Adán, publica los escritos autobiográficos de su amigo (Libros VI y VII) y los introduce con una presentación del poeta (o *retrato del artista* a la manera de Joyce) por el relato heterodiegético de dos días y noches de la vida de Adán ocurrida en Buenos Aires del 28 al 30 de abril de un año indeterminado de la década de 1920 (Libros I a V). Esta duplicación de la figura del autor, por la aparición alternada de las narraciones en el texto y su oposición estética, implica un *agon* mortal entre L.M. y Adán (cfr. Hammerschmidt, 2015b; 2015c) del que L.M. sale ganando. Adán, “herido de muerte” en el Libro I narrado por L.M., y cuya “agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela” (Marechal, 2013: 100), se entierra ya en el prólogo firmado por L.M. y se pierde en el último círculo infernal del Libro VII, narrado por él, al que descendió acompañado por Schultze. Ya que el ideal estético de Adán, al que busca realizar en su “Cuaderno de Tapas Azules” (Libro VI) y cuya teoría explica a los amigos borrachos en la glorietta de Ciro Rossini (Libro IV), ya no cabe en “el frío de una realidad sin vuelo” (Marechal, 2013: 103), donde la alta sociedad en la tertulia de los Amundsen discurre sobre el “bolo fecal” de la señora de Ruiz (Marechal, 2013: 220).

En el caso de Castillo, no se establece un *agon* entre dos voces autoriales; ambos personajes son intradiegéticos, invitados a dar una charla sobre literatura en un “Seminario sobre la Simbólica del Mal o sobre la presencia o ausencia de algo en

el arte" (Castillo, 2010a: 19) organizado por la Universidad de Córdoba en 1962. Pero aquí, ambas figuras de autor (con nombres de mártires) tienen tendencias autodestructivas, ya que Esteban se entrega constantemente a una muerte temporaria por su consumo excesivo de alcohol<sup>33</sup> y se enfrenta, en la tercera y cuarta parte de la novela, con el diablo en un "Rito de pasaje" y una peligrosa "Noche de Walpurgis" a la manera de Goethe o Thomas Mann; mientras que Santiago se suicida por sus convicciones estéticas durante su breve estadía en Córdoba, descendiendo —tal como Orfeo— al submundo o "lejano extremo del túnel" (Castillo, 2010a: 193), y entrando —tal como Eurídice— "para siempre en la noche", sin regresar nunca (Castillo, 2010a: 193).

Sin embargo, en su lucha por la entrega absoluta al ideal estético, que obliga al artista a "descender hasta lo más amargo, lo más depravado, lo más obscuro y vergonzoso" (Castillo, 2010a: 209) —"Todo o nada. Como siempre" (Castillo, 2010a: 211)— y a pactar con el diablo para saltar al abismo (Castillo, 2010a: 213) y volar todo puente (Castillo, 2010a: 218), también Espósito se sacrifica para su obra. Tal como le dice Graciela (la que parece prometer la salvación, por su *gratia*, en el doble sentido de 'hermosura' y 'merced'):

Vos buscás algo que no vas a encontrar nunca. Es como si no vivieras. Mirás, buscás por todas partes y te olvidás de vivir. Te ves vivir (...). Te ves, te ves continuamente, y eso es lo que te impide estar de veras en el lugar que estás (Castillo, 2010a: 112).

### **Eurídice entre las sombras, o la literatura y el sacrificio**

La mirada de Esteban, tal como la de Adán, implica su muerte a la vida —pero también la muerte o el sacrificio de la amada a la que dirigen la mirada. Pues a medida que los dos poetas-autores se acercan a la perfección de su obra, fracasan en re-presentar o acercarse al objeto de su deseo y mirada. Mientras que Solveig —la destinataria del "Cuaderno de Tapas Azules" de Adán (al que no entiende y rechaza)— agoniza paralelamente a la creciente perfección de "Aquella", que nace por el trabajo del poeta y sustituye a la Solveig real, Graciela —a la que busca y se dirige la *Crónica de un iniciado* desde su incipit ("Graciela Oribe, te llamabas" [Castillo, 2010a: 13])— desaparece y reaparece como un espectro,

---

<sup>33</sup> El tema del alcoholismo, retomado sobre todo en *El que tiene sed* (Castillo, 1985), acerca a Espósito a Geoffrey Firmin, protagonista de *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, novela que se cita como primer mote de *Crónica de un iniciado*. Los otros dos motes provienen de Arlt —y del *Adán Buenosayres* de Marechal—. Volveré sobre este último mote más adelante.

resucitando de las sombras y volviendo a desvanecerse en el mismo momento en que Esteban logra re-presentarla.

El “descenso y ascenso del alma por la belleza” (Marechal, 2016a) y la salvación de los cuerpos en formas poéticas para darles vida eterna constituye un reclamo teórico de Adán, pero no se logra en su trabajo de poeta. El descenso al mundo, que corrompe la prístina armonía ideal y provoca su degeneración en la individuación concreta, implica, en el momento de la segunda caída, un acto de violencia contra la materia misma al sustituirla por la forma poética que la reemplaza inmolándola:

No bien la heube iniciado [la alquimia; el proceso de transmutación poética; C.H.], se produjo en Aquella un inevitable desdoblamiento, seguido de cierta necesaria oposición entre la mujer de tierra, que se destruía, y la mujer celeste que iba edificando mi lama en su taller secreto. Y como la construcción de la una se hacía con los despojos de la otra, no tardé yo en advertir que, mientras la criatura espiritual adelantaba en crecimiento y virtud, la criatura terrena disminuía paralelamente, hasta llegar a su límite con la nada. Fue así como “la muerte de Aquella” se impuso a mi entendimiento con el rigor de una necesidad (Marechal, 2013: 502).

Tal como en el mito de Orfeo, el cuerpo de la mujer amada muere una segunda vez para que nazca la obra poética. Para convertirse en signo artístico, que represente el cuerpo en su ausencia, la obra produce una *aphanisis* o desaparición corporal ante la designación (cfr. Lacan en la lectura de Bronfen, 1992). Si esta *aphanisis* está, según Bronfen (1992), en la base de todo discurso representacional, que se constituye a partir de la sustitución del objeto de referencia material (femenino) a través del texto<sup>34</sup>, en el caso de Adán y su poética neoplatónica, esta desaparición (o segunda muerte de Eurídice) se vuelve meta de su escritura. Esta, entonces —al igual que la de su autor L.M. (quien mata a Adán en su narración; cfr. Hammerschmidt, 2015c)—, evidencia ser, más que un acto de sublimación o salvación, un acto de violencia y sacrificio del cuerpo amado.

En el caso de Espósito y su intento de reconstruir los dos días pasados en compañía de Graciela en 1962 en Córdoba<sup>35</sup> mediante fragmentos acordados y anotados en

---

<sup>34</sup> Dejo acá de lado toda la brillante lectura desde el feminismo psicoanalítico y deconstructivo que hace Bronfen de la *aphanisis*, si se quiere ya presente en el mismo mito de Orfeo.

<sup>35</sup> Como comentario aparte, quiero señalar que esta excesiva reducción del tiempo narrado en una novela monumental que tematiza la odisea de su protagonista por una ciudad, por supuesto hace eco del famoso 16 de junio narrado en el *Ulysses* de Joyce. En este intertexto se basan los dos días narrados en *Adán Buenosayres* —a pesar de las diversas

su “Cuaderno Leviatán” un año después, en otro viaje a la capital provinciana para revivir el pasado, el problema del descenso y ascenso se desplaza hacia el tiempo. Por un lado, la intensidad de la experiencia pasada provoca su permanente irrupción en el presente desde el que se narra —narración presente que justamente busca traducir este pasado que, a pesar de su intensa omnipresencia, al mismo tiempo se escapa—. Así, al igual que en una cinta de Möbius o una escalera de Escher, los tiempos se enlazan sin avisar su cambio de nivel, desconfigurando tanto el pasado como el presente: “Los recuerdos son puertas trampas, escaleras que suben a pozos, ventanas que se abren hacia un paisaje que está a nuestra espalda” (Castillo, 2010a: 18). Por el otro lado, esta búsqueda del pasado en la memoria equivale en sí al descenso y a la mirada de Orfeo, que afecta la vida presente y familiar, a la que Eurídice no puede volver, pero a la que desconcierta y desfigura cual un fantasma que amenaza desde las sombras:

La memoria es hermana de la muerte; hace vivir lo que fuimos a expensas de la verdadera vida, que sucede y se agota ahora. Sin embargo, para ciertos hombres no hay vida más intensa que ese perpetuo regresar, y tal vez algunos consiguen el milagro de instalar el pasado en el presente. Todo consiste en convivir ahora con los fantasmas de otros tiempos, traerlos de allá como se podría traer un objeto de un sueño, no dejarse seducir por sus sonrisas muertas y sus manos de niebla, arrancarlos de su ciclo a fuerza de palabras (Castillo, 2010a: 44).

No se puede ubicar ni en el pasado ni en el presente, sino en un eterno “entre”, en la frontera líquida a la que siempre se debe volver a cruzar. Así, también el acto de narrar y su resultado en la narración se instalan como figuras fuera del tiempo, situadas de modo indeciso entre un presente narrado y su rememoración desde otro presente, colocado de manera incierta en un tiempo no especificado, vago, nebuloso. De esta manera, el tiempo narrado y el tiempo de la narración

---

distancias tomadas del *Ulysses* por Marechal (cfr. Cheadle, 2017/2018)—, y también los dos días de *Crónica de un iniciado*, mediante su homenaje a *Adán Buensayres*. Pues hay que subrayarlo: entre muchos otros homenajes o referencias intertextuales, es sobre todo la novela de Marechal la que de alguna manera se reescribe —desde otra estética, pero desde convicciones estéticas parecidas— en *Crónica. Adán Buensayres* es la novela que según Castillo “fundó (...) un modelo de prosa argentina que es el origen de la mejor narrativa de nuestros días” (Castillo, 2010b: 14) y ya se cita en el mote de *Crónica*, retomando el famoso final del “Cuaderno de Tapas Azules”: “... rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero, hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial” (Marechal, en Castillo, 2010a: 9).

en la novela de Castillo se entrelazan, se caotizan<sup>36</sup> y a la vez se congelan, tal como el tiempo obsesivamente repetido de *L'Année dernière à Marienbad* —otro importante intertexto de *Crónica*<sup>37</sup>— que queda indecisa­mente anclado entre presente y pasado<sup>38</sup>.

### Coda – Lo que queda

Las paradojas inherentes a la literatura moderna, la coexistencia de la afirmación y negación del poder autorial sobre el propio texto, y el doble sacrificio del autor y del objeto de la escritura se escenifican constantemente en las dos novelas de artista que son *Adán Buenosayres* y *Crónica de un iniciado*. A pesar (o como consecuencia) de su compromiso con la belleza, el deber del autor frente a la sociedad y la ética de la forma, tanto en la novela de Marechal como en la de Castillo las figuras del autor intradie­géticas mueren, fracasan en su intento de recuperar

---

<sup>36</sup> Esta caotización del tiempo se realiza en *Crónica* mediante diversas técnicas, como la yuxtaposición de diferentes tiempos gramaticales en una frase (por ejemplo: “ahora o ayer o mañana, qué importa cuándo si el tiempo, el tiempo trágico y verdadero y transitorio de la gente no existe en este ómnibus” [Castillo, 2010a: 210]); la interrupción, congelación o dilatación del momento presente por largas pausas descriptivas en las que se inscribe otra temporalidad que interrumpe y prolifera el momento actual (por ejemplo, la interrupción del diálogo recordado entre Graciela y Esteban en la primera parte, Libro I, 12 [Castillo, 2010a: 73]); o la constante metarreflexión sobre el tiempo hecha por Esteban (por ejemplo: “Había que hacer un gran esfuerzo para que las cosas, no sólo los objetos sino la gente, y hasta el pasado, se quedaran quietos en un lugar. Un mundo como telones de papel transparente, un telón detrás del otro y yo de este lado, detrás del último. Se veían, bastante nítidos, el mundo real y sus criaturas. Pero a veces una forma anacrónica se traslucía allá atrás, yuxtapuesta a otras, un árbol de otra realidad o la sombra de un pájaro o una cara. El árbol adquiere entonces el color de esa cortina, ahí, se lo ve opaco y ondulado en los pliegues del paño, un árbol púrpura” [Castillo, 2010a: 134]). Obviamente, en varias de estas técnicas se reconoce, además de técnicas cinematográficas como el *fading*, la presencia de Proust, del *nouveau roman*, de Cortázar o de Cabrera Infante. Volveré al manejo del tiempo por Castillo en otro estudio.

<sup>37</sup> Esta película de 1961, dirigida por Alain Resnais con guion de Alain Robbe-Grillet, y a su vez una versión fílmica de la mirada de Orfeo (cfr. Cowie, 1963), está explícita y constantemente presente en *Crónica*: o como referencia intertextual manifiesta en la repetición de la película anunciada (por ejemplo ya en la primera parte, “Mapa de la Ciudad”, Libro I, 2 y Libro I, 12), o como referencia intertextual implícita, en la cita temática indirecta que ya se da por la trama central: la vuelta de Esteban a Córdoba un año después de haber encontrado a Graciela en un hotel de Córdoba.

<sup>38</sup> Recordemos que con este tema ya se inicia y termina el primer capítulo de la novela: “Graciela Oribe, te llamabas. Hoy he vuelto a Córdoba. Caminé por recovas amarillas (...). Entré en bares (...). Nunca supe quién eras. Te llamabas Graciela, eras alta. Me acuerdo ahora de tus manos. Es casi todo” (Castillo, 2010a: 13-15).

el poder sobre su obra y matan en su mismo descenso al reino de las sombras lo que quieren re-presentar; también se desvanecen sus objetos del deseo, y la materia en que se basan (sea el tiempo, sean las palabras) se disuelve o apodera de sus supuestos autores<sup>39</sup>.

Según esta óptica resultan pertinentes también los enigmáticos finales de ambas novelas, es decir, la famosa acumulación de refranes populares que en su yuxtaposición pierden sentido (como ocurre al final del Libro VII de *Adán Buenosayres*, o en el último círculo del infierno del que Adán no saldrá más); o el diálogo absurdo de frases inconexas entre sí, semánticamente incoherentes, dichas por personajes diferentes de *Crónica*, que forman una suerte de coro disonante al final de la novela de Castillo, en la “Noche de Walpurgis”. Estos enigmáticos finales parecen decir que, si no se logra la meta de la salvación por la re-presentación, tampoco se llega a ningún final definitivo del texto.

Lo que queda, entonces, son solo fragmentos enredados e indescifrables que reen-vían al inicio, donde “Toda la máquina canta” de nuevo, como dice la última frase de *Crónica*: Adán muere y a la vez despierta de una larga pesadilla apocalíptica, mientras que Esteban regresa, como siempre, a Córdoba, persiguiendo la gracia o a Graciela. Aquí, a modo de un eterno *work in progress* o *perpetuum mobile*, siempre recomienza la búsqueda, con momentos felices donde “tu perfil y tu cuello emergieron de la nada, como una epifanía” (Castillo, 2010a: 260), y con Eurídice muerta y a la vez transfigurada en la “rosa evadida de la muerte” (Marechal, en Castillo, 2010a: 9). Esta rosa, finalmente, se transforma en “espejo mío” (Marechal, 2013: 505): un paradójico espejo autorial de Orfeo, de Adán, de Leopoldo Marechal —y de Abelardo Castillo, quien reescribe esta rosa y la elige como mote de su propia escritura, con lo que todo sigue.

*Crónica de un iniciado* se presenta entonces como continuación directa de una escritura basada en el autosacrificio autorial y en la persecución de un ideal necesariamente inalcanzable como había sido instaurado en la narrativa argentina por *Adán Buenosayres* de Marechal. De esta manera, Castillo logra mirar hacia atrás y salvar a su Eurídice de entre las sombras. En una escritura-*pharmakon* que escenifica los peligros de la re-presentación órfica, reescribe la novela de Marechal y la reintroduce en el canon literario del que había sido injustamente excluida.

---

<sup>39</sup> Tal fue también el temor del autor real Marechal, quien en una entrevista otorgada a Ana María Barrenechea en 1967 dijo: “Porque de repente ocurre que en lugar de ser el autor el que gobierna el idioma, es el idioma el que gobierna al autor” (Marechal, 1981: 17).

## Bibliografía

### Fuentes

Blanchot, Maurice (1955), "Le regard d'Orphée", en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, pp. 225-232.

Castillo, Abelardo (1985), *El que tiene sed*, Buenos Aires, Emecé.

----- (1995), *Teatro completo*, Buenos Aires, Emecé.

----- (1998), *El oficio de mentir*, Buenos Aires, Emecé.

----- (2007), *Ser escritor*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2010a), *Crónica de un iniciado*, Buenos Aires, Seix Barral, [1991].

----- (2010b), *Desconsideraciones*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2010c), *Ser escritor*, Buenos Aires, Seix Barral, [1997].

----- (2014), *Diarios: 1954-1991*, Buenos Aires, Alfaguara.

Hölderlin, Friedrich (1992), *Sämtliche Werke und Briefe*, tomo I, München, Hanser, [edición de Michael Knaupp].

Marechal, Leopoldo (1981), "El escritor y el lenguaje. Reportaje a Leopoldo Marechal por Ana María Barrenechea", *El Ornitorrinco*, n° 9, pp. 16-17, [1967]<sup>40</sup>.

----- (1995), "Prólogo", en Castillo, Abelardo, *Teatro completo*, Buenos Aires, Emecé, pp. 9-10, [1967].

----- (2008a), *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2008b), "Del poeta, el monstruo y el caos", en Marechal, Leopoldo, *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 137-141.

----- (2013), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Corregidor, [edición de Javier de Navascués].

---

<sup>40</sup> Originariamente fue publicado en *Nuevos Aires*, n° 8, agosto-octubre 1972, pp. 59-64; anticipo de un fragmento en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 13 de agosto de 1972, p. 12, donde se indica el año de la entrevista, 1967.

----- (2014), *Obra poética*, Buenos Aires, Leviatán, [edición de María de los Ángeles Marechal].

----- (2016a), "Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza", en *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, Buenos Aires, Vórtice, pp. 15-72, [edición de María de los Ángeles Marechal].

----- (2016b), "Didáctica por la Belleza, o Didáctica por los Vestigios del Hermoso Primero", en *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, Buenos Aires, Vórtice, pp. 73-130, [edición de María de los Ángeles Marechal].

Marechal, María de los Ángeles (2016a), "Bio-cronología de Leopoldo Marechal", en Marechal, Leopoldo, *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, Buenos Aires, Vórtice, pp. 149-196, [edición de María de los Ángeles Marechal].

----- (2016b), "Nota preliminar", en Marechal, Leopoldo, *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, Buenos Aires, Vórtice, pp. 7-8, [edición de María de los Ángeles Marechal].

### **Bibliografía referida**

Blanco, Mariela (2015), "La invención de la Nación y el Pueblo en *Adán Buenosayres*", en González, Carina (ed.), *Peronismo y representación. Escrituras, imágenes y políticas del pueblo*, Buenos Aires, Final Abierto, pp. 33-56.

----- (2020), *Invención de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*, Villa María, EDUVIM.

Bravo Herrera, Fernanda (2015), *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.

Bronfen, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Nueva York - Manchester, Routledge.

Cavallari, Héctor (1981), *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*, México, Universidad Veracruzana.

Cheadle, Norman (2000), *The Ironic Apocalypse in the Novels of Leopoldo Marechal*, Londres, Tamesis.

----- (2017/2018), "Ulysses in Buenosayres: Leopoldo Marechal's Encyclopedia Argentina", *James Joyce Quarterly*, vol. 55, n° 1-2, pp. 135-151.

Colla, Fernando (1991), *Leopoldo Marechal: la conquista de la realidad*, Córdoba, Alción.

Compagnon, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, París, Seuil.

Cortázar, Julio (1994), "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", en *Obra crítica/2*, Madrid, Alfaguara, pp. 167-176, [edición de Jaime Alazraki].

Coulson, Graciela (1974), *Marechal, la pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeiro.

Cowie, Peter (1963), *Antonioni, Bergman, Resnais. Three Monographs*, Londres, Tantivy & Barnes.

Cricco, Valentín et al. (1985), *Marechal, el otro. La escritura testada de "Adán Buenosayres"*, Buenos Aires, Ediciones de la Serpiente.

Derrida, Jacques (1972), "La pharmacie de Platon", en *La dissémination*, París, Seuil, pp. 69-198.

Genette, Gérard (1991), *Fiction et diction*, París, Seuil.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2003), "La novela del artista en época contemporánea", en Tomás, Facundo (ed.), *En el país del arte. La novela del artista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 11-28.

Hammerschmidt, Claudia (2010), *Autorschaft als Zäsur. Vom Agon zwischen Autor und Text bei d'Urfé, Rousseau und Proust*, Munich, Fink.

----- (ed.) (2015a), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam-Londres, INOLAS.

----- (2015b), "Adán Buenosayres o la violencia de la escritura", en Hammerschmidt, Claudia (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Potsdam-Londres, INOLAS, pp. 269-287.

----- (2015c), "La muerte del autor en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n° 12, [disponible en <https://doi.org/10.4000/amerika.5884>].

----- (2016), "Rayuela de Julio Cortázar y *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: Una relación a larga distancia", en Spiller, Roland (ed.), *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares. Relecturas entrecruzadas*, Berlin, Erich Schmidt, pp. 127-138.

----- (2017), "La ultramodernidad de Leopoldo Marechal", *Estudios filológicos*, n° 60, pp. 95-126.

----- (ed.) (2018a), *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un 'poeta depuesto' en la literatura argentina de los siglos XX y XXI*, Potsdam-Londres, INOLAS.

----- (2018b), "El retorno de Leopoldo Marechal. Introducción", en Hammerschmidt, Claudia (ed.), *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un 'poeta depuesto' en la literatura argentina de los siglos XX y XXI*, Potsdam-Londres, INOLAS, pp. 9-29.

----- (2018c), "Afinidades electivas. Leopoldo Marechal y Abelardo Castillo", en Hammerschmidt, Claudia (ed.), *El retorno de Leopoldo Marechal. La recepción secreta de un 'poeta depuesto' en la literatura argentina de los siglos XX y XXI*, Potsdam-Londres, INOLAS, pp. 171-191.

----- (2019), "El 'paradigma Marechal', o la recepción diferida de *Adán Buenosayres* y su reescritura en la novela argentina a partir de los años 60", *CeLeHis*, n° 38, pp. 85-101.

Kant, Immanuel von (1974), *Kritik der Urteilskraft*, tomo X de la *Werkausgabe in 12 Bände*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, [edición de Wilhelm Weischedel] [1790].

Kierkegaard, Sören (2012), *Entweder – Oder. Teil I und II*, Munich, dtv (DGW tomo 1), [traducción de Heinrich Fauteck, en colaboración con Niels Thulstrup y la Sociedad Kierkegaard de Copenhague] [edición de Diem, Hermann y Rest, Walter] [1843].

King, John (1986), *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge, Cambridge UP.

Kleinschmidt, Erich (1998), *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen und Basel, Francke.

Lojo, María Rosa y Cárcano, Enzo (eds.) (2017), *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA.

Marechal, María de los Ángeles (2016), "Bio-cronología de Leopoldo Marechal", en *Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza*, Buenos Aires, Vórtice, pp. 149-196.

Martínez Pérsico, Marisa (2013), *Leopoldo Marechal entre la cuerda poética y la cuerda humorística*, Città di Castello, Edizioni Nuova Prhomos.

Maturo, Graciela (1999), *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos.

Montenegro, Rodrigo (2020), "El arte de escribir y los fundamentos del compromiso, una conversación. Entrevista a Abelardo Catillo", *CeLeHis*, n° 40, pp. 64-84.

Navascués, Javier de (1992), *Adán Buenosayres. Una novela total*, Pamplona, EUNSA.

----- (1997), "Sobre novela argentina: *Rayuela* y *Adán Buenosayres*", en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, París, ALLCA XX/Ediciones Unesco, pp. 957-966, [edición de Jorge Lafforgue y Fernando Colla].

----- (2017), *Alpargatas contra libros. El escritor y las masas en la literatura del primer modernismo (1945-1955)*, Madrid-Frankfurt/M., Iberoamericana-Vervuert.

Ramos, Marcos (1979), *Leopoldo Marechal como novelista cristiano*, Buenos Aires, Círculo.

Teuber, Bernhard (2002), "*Sacrificium auctoris*. Die Anthropologie des Opfers und das postmoderne Konzept der Autorschaft", en Detering, Heinrich (ed.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart-Weimar, Metzler, pp. 121-141.

Wetzel, Michael (2020), *Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Ziegler, Konrat (1939), "Orpheus", en Kroll, Wilhelm (ed.), *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, tomo 18.1, Stuttgart, Metzler, pp. 1200-1316.

Zima, Peter (2008), *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen und Basel, Francke.

Zipfel, Frank (2009), "Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?", en Winko, Simone et al. (eds.), *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin, de Gruyter, pp. 285-314.

Zubieta, Ana María (1995), *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo.