

## Marechal, que todo lo veía en imágenes

---

Sabrina Gil

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 30-04-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-06-2019

### RESUMEN

El artículo presenta un análisis de imágenes producidas por Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres* ([1948] 2013), relacionadas con la pintura y los proyectos utópicos de Xul Solar. Si bien entendemos que las mismas están en parte motivadas por la visión de acuarelas del pintor, son resultantes del programa estético de Marechal, de su imaginación y fantasía, más que de la propuesta estética de Xul. Proponemos como hipótesis de lectura que la imaginación visual de Marechal despliega operaciones de escritura que buscan promover efectos equivalentes a los de la producción y la percepción pictórica. Por eso, sus imágenes son autónomas a las de Xul, aunque no del todo independientes de estas, más afines a las operatorias y estrategias del programa escriturario en que se traman, que a las pinturas que le sirven de motivación inicial.

### PALABRAS CLAVE

Leopoldo Marechal; Xul Solar; *Adán Buenosayres*; imagen; imaginación visual

### *Marechal, who saw everything on images*

### ABSTRACT

This article analyses the images produced by Leopoldo Marechal in his novel *Adán Buenosayres* ([1948] 2013) and its relationships with the paintings and the utopian projects of Xul Solar. In spite of the fact that these images are partially motivated by the Xul Solar's paintings, they are produced by the aesthetic program of Marechal, by his imagination and fantasy more than the aesthetic proposal of Xul Solar. We propose as a lecture hypotheses that Marechal's visual imagination develops write operations which promotes effects that are equivalents to the production and the pictorial perception. For that reason, the Marechal's images are relatively autonomous of the Xul Solar's images. Although, they are not completely independent of the painter's images, because Marechal's images are more related to operations and strategies of writing program in wich they are plotted, than to the paintings that serves them as an initial motivation.

### KEYWORDS

Leopoldo Marechal; Xul Solar; *Adán Buenosayres*; image; visual imagination

Barthes (1986) se pregunta si un cuadro puede ser algo más que la descripción verbal que se hace de él, mejor aún, si puede ser otra cosa más que la suma de su descripción plural. Es decir que entre la materialidad y las imágenes mentales que se despliegan en quienes la observan interpone el sistema lingüístico, al que acudimos sin opción a la hora de describir, compartir, registrar la visión de la pintura. Siguiendo otros trabajos de Barthes podría pensarse que toda pintura es siempre un texto *escribible* (2005), es decir que motiva e inspira a escribir. En cierta forma, el acto mismo de visionar una pintura nos compele a desplazarla de su materialidad visual y reponerla en el sistema lingüístico con todos los límites y potencialidades de la ordenación sintáctica secuencial, así como de nuestras experiencias, conocimientos, creencias, etc.

Este ensayo quiere reflexionar sobre las imágenes en torno a la pintura de Xul Solar producidas por Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres* ([1948] 2013). Entendemos las mismas como imágenes<sup>1</sup> verbales materializadas en su escritura, en parte motivadas por la visión de acuarelas del pintor, pero resultantes del programa estético de Marechal, de su imaginación y fantasía, más que del proyecto estético de Xul y de sus objetos pictóricos. Por tanto, que no se trataría de *representaciones verbales de representaciones visuales*, en el sentido tradicional de la *écfrasis*, sino de imágenes nuevas, relativamente autónomas de las de Xul, aunque no del todo independientes de estas y, como señala Michel Riffaterre, más afines al texto en que se traman que a sus posibles referentes plásticos.

Algunos trabajos críticos se han detenido ya en el estudio de segmentos de la novela que parecieran extraídos de acuarelas de Xul Solar, como el ensayo pionero de Norma Carricaburo de 1998 y los abordajes más recientes de Julia Cisneros. Tanto las descripciones de los barrios de Cacodelphia, como las reiteradas menciones a diversos tipos de ángeles vinculados con la imaginación del astrólogo Schultze han sido estudiadas como evocaciones de acuarelas de Xul (que presuponen la experiencia biográfica de Marechal de visionado de las mismas).<sup>2</sup> Sobre ellas,

---

<sup>1</sup> Seguimos la distinción de W.J.T Mitchel (1994) entre *picture* como materialidad e *image* como imagen mental. Según esta, una pintura (*picture*) operaría como puente e intervalo entre la imagen (*image*) albergada en la mente de quien la produjo y la que se despliega en quienes la observan. Estas imágenes mentales, no siempre coincidentes, son irreductibles al objeto físico tanto como a las palabras (e imágenes verbales) utilizadas para intentar dar cuenta de ellas.

<sup>2</sup> En un trabajo anterior (2018) abordé posibles experiencias biográficas de visitas de Marechal a la casa-taller de Xul a la luz de las fechas de producción y exhibición de acuarelas referenciadas directa e indirectamente en *Adán Buenosayres*.

Carricaburo afirma que Marechal excede la mera descripción y transforma los aspectos místicos, esencialistas e idealizados de la plástica de Xul en “visiones recargadas, barrocas, o en una estética deformante y un humorismo satírico” (2017: 211).

Esperamos realizar un aporte al trabajo de Carricaburo, pero desde la inversión de su perspectiva: en lugar de observar “el influjo de la plástica de Xul sobre la visión de Marechal” (Carricaburo 2017: 203), nos interesa analizar cómo la visión de Marechal (su perspectiva política, su apuesta estética, su concepción de la literatura y el arte y de su novela en particular, etc.) influye en su consideración de la producción de Xul (y en menor medida de otros pintores) y en la puesta escrituraria de imágenes propias que re-significan las del pintor.

Esto nos coloca frente a la necesidad de un doble abordaje, el de la imagen en Xul (es claro, muy trabajado por la crítica) y el de la imagen en Marechal, trabajado por Norman Cheadle en “El problema de la ‘imagen’ en *Adán Buenosayres*” (319). Cheadle sostiene que, a través de un protagonista que “todo lo veía en imagen” (Marechal: 269), se produce lo que W.J.T. Mitchell describe como plusvalía de la imagen, meta-imágenes que se despliegan en la articulación entre imágenes textuales de diversa naturaleza y la resonancia de sus significados en la imaginación de quienes leen. Por ejemplo, en la secuencia de la novela que inicia con la aparición del gliptodonte frente a los expedicionarios de Saavedra y finaliza con la visión del Neocriollo, Cheadle identifica el despliegue de una imagen, cuya plusvalía sintetiza una posición ideológica respecto de la identidad argentina y un complejo relato sobre sus orígenes. Esta imagen –más cinematográfica que pictórica- ocurre como “un paréntesis visual entre negrura y negrura” (Cheadle 324).

Nos interesa destacar que si bien el análisis de Cheadle no focaliza en el sentido pictórico de la imagen (con Mitchell, se centra en la noción de *image*, no en la de *picture*), su texto se despliega desde la evocación a la afinidad que Marechal tenía con los artistas plásticos, sobre quienes afirmó que le “parecieron siempre más ‘humanos’, más vitales y auténticos” (Cheadle 319). Recuerda su amistad con el escultor José Fioravanti, el tiempo compartido en Francia con el llamado “Grupo de París”, entre quienes menciona en *Adán...* a Aquiles Badi, Raquel Forner, Alberto Morera y Horacio Butler, así como la presencia contundente de Xul Solar en la novela, cuyos cuadros tienden a la combinación de imágenes y palabras. Por lo anterior, propone como hipótesis que “Marechal, en cuanto poeta y artífice de la palabra que a la vez se interesaba tanto por las artes plásticas,

habría pensado en la relación entre las distintas modalidades representativas que son la palabra y la imagen” (Cheadle 319-320). De modo que su análisis de imágenes cuyo medio (*medium*, según Belting) es la palabra en la estructura novelística, se funda en experiencias del escritor en torno a la plástica: la amistad con pintores y escultores, la visita a sus talleres y muestras, el visionado de cuadros y también la producción personal de dibujos.<sup>3</sup>

En la atracción de Marechal por la producción pictórica anida la composición de imágenes plásticas que proliferan en la novela. Es el caso, por ejemplo, del recuerdo de Adán de las “mañanas fragantes de Sanary” (Marechal: 427) junto a sus amigos pintores. La narración resalta formas, colores, luces, texturas, disposición de objetos en el espacio, en resumen: elementos que la acercan al intento de poner en palabras una pintura y que producen como efecto potencial de lectura imágenes asociaciones con la observación de un cuadro más que con la secuencialidad de la lectura. Aquello que Adán “contempla” en el movimiento de dispersión que antecede al repliegue sobre sí mismo se presenta en este pasaje como la visión de “un pequeño universo de formas que cantan al sol” (427). El paralelismo entre el descenso del poeta en la contemplación de la multiplicidad de las criaturas y la contemplación pictórica inicia con la mención explícita de Badi, Morera y Forner “pintando con los ojos vueltos hacia el mar” (427) y de Butler acomodando su caballete, “absorto ya en el color verdemigma que le proponen los olivares” (427).

Desde esta apertura con la imagen explícita de los pintores pintando y la evocación del doble juego de dirigir la vista al objeto de la representación y que éste proponga colores y formas, la secuencia continúa con la composición verbal de una imagen plástica, donde ubica figuras en diferentes planos (los personajes, la quinta, las colinas, los viñedos...) y el Mediterráneo como fondo y paisaje. Compuesto el cuadro, el narrador presenta a Ivonne, criatura puesta ante los ojos de Adán como “objeto de contemplación” (428). Luego, describe el baile de despedida en cuya atmósfera resuenan con fuerza las pinturas de terrazas de Lino Enea Spilimbergo,<sup>4</sup> con quien Marechal también trabó amistad en Francia (Maturó: 28), aunque no lo menciona en la novela.

Las terrazas de Spilimbergo, de comienzos de los '30, como su producción parisina de fines de los '20 tensionan la tradición clásica

---

<sup>3</sup> Algunos de estos pueden verse, por ejemplo, en la edición de *Adán Buenosayres* de Corregidor 2013: 214, 283.

<sup>4</sup> Nos referimos por ejemplo a *Figuras en la terraza* (1931, colección privada), *Terracita* (1933, MNBA) y *Terraza* (1931, MALBA, colección Constantini).

renacentista con la pintura metafísica vinculada al Surrealismo. Mediante barandas, recodos pronunciados y pisos en damero resalta la composición arquitectada en planos acordes a la perspectiva lineal, en los que se ubican figuras pétreas, casi inmóviles, solitarias, desoladas aún si se encuentren agrupadas. Estos espacios, como la terraza de la quinta donde se desarrolla la fiesta se alzan sobre mares y colinas, como visiones improbables, ilusiones al traspasar un umbral mágico o evocar un recuerdo. En la novela, la luz de una bengala irrumpe en la oscuridad “e ilumina el baile de dos fantasmas que hacen cabriolas en la era” (429), al restituirse la sombra y la negrura, se prenden las luces de la terraza y comienza la visión de la fiesta, ensoñación de Spilimbergo en un mirador de ángulos pronunciados y figuras nostálgicas y añorantes:

Giran las parejas en la terraza, el alférez Blanchard, casi un niño, baila con Ivonne, la cual parece distante y sola entre sus brazos. En el ángulo derecho de la terraza, las viejas damas, copa en mano, sacan a relucir el esplendor de sus antiguos días; las tres adolescentes de Nimes, en el ángulo izquierdo, juntan sus cabecitas de oro, cambian entre sí angustiosas impresiones de aquel mundo que no se les abre todavía, y picotean con sus largos dedos las uvas negras de una fuente que Butler ha colocado en la barandilla de la terraza con la intención de pintar una *nature morte* (Marechal 430).

La atmósfera de la pintura metafísica persiste en el cierre de la secuencia, donde el narrador parece ingresar (o hacer ingresar a Adán) en la imaginación infantil del alférez Blanchard, que conduce al “atardecer final en Sanary” (430). En ese punto, la visión cede paso a las sombras que se alargan, al acto de ignorar lo que se tiene enfrente y al llanto que cubre los ojos, tres metáforas de la oscuridad y la imposibilidad de la visión: inicia el movimiento de repliegue.<sup>5</sup>

La presencia elidida de Spilimbergo pone de relieve la experiencia acechante del visionado de pinturas en la configuración de la imaginación de Marechal, que bien podríamos describir como imaginación visual, dispuesta al desarrollo de operaciones de escritura que promuevan efectos equivalentes a los de la producción y la percepción pictórica. Pensamos que Marechal, como Adán “todo lo veía en imágenes” (269), su imaginación opera en el espacio, desplegada en la simultaneidad ambigua de la visualidad, para luego producir mecanismos que permitan su

---

<sup>5</sup> “Tu sombra y la de Ivonne se alargan, paralelas: has ignorado la forma que tienes tú delante de sus ojos, pero sus ojos lloran en el instante definitivo. Y regresas al fin, en soledad de cuerpo y alma” (Marechal 430).

transferencia a la secuencialidad del texto narrativo, desarrollando en el tiempo la imagen inicialmente condensada en el espacio.<sup>6</sup>

Según la hipótesis anterior, así como las acuarelas de Xul (y en el ejemplo las terrazas de Spilimbergo) son insumos de la imaginación visual de Marechal, también lo son textos escritos por Xul e incluso ideas desarrolladas en intercambios orales que Marechal plasma en imágenes plásticas que materializa en su escritura. El dato relevante es que no necesariamente se trata de imágenes con soporte pictórico en la producción de Xul: no existe una acuarela que dé cuerpo y rostro al Neocriollo. Más aún, en la concepción de Xul del neocriollo intervienen fuentes y proyecciones distintas a las que Marechal presenta en la novela. De modo que se trata de un resultado de su imaginación y de su programa estético-político, desde el cual re-significa mediante la apropiación dimensiones del proyecto utópico de Xul.

En la producción de Xul, el neocriollo se imbrica en el deseo proyectivo de una identidad común latinoamericana, múltiple e independiente de Europa. En principio, corresponde al nombre del idioma que Xul inventa para derribar la barrera lingüística entre Brasil y los países hispanohablantes. Su estructura combina español y portugués en forma tal que permanecen reconocibles las formaciones de origen, de modo que en lugar de la eliminación de las diferencias se orienta a la multiplicación de identidades y posibilidades comunicativas. Es clara la distancia entre el idioma neocriollo de Xul y el idioma del Neocriollo de la novela de Marechal, “entre metafísico y poético, sin lógica ni gramática” (216), “un chorro de sonidos inarticulados” (288).

La invención del neocriollo y los diversos intentos por difundirlo ubican a Xul en el seno de las preocupaciones del vanguardismo rioplatense en torno a la experimentación y la reflexión sobre la lengua y la identidad cultural (Sarlo). Sin embargo, el mismo gesto lo distancia de las formulaciones dominantes centradas en la nación (Funes), pues imagina un futuro de unidad latinoamericana facilitada por un idioma común. Desde esta perspectiva, la modulación deseada de un *nosotros* latinoamericano, culturalmente independiente de Europa, pero enriquecido por su tradición adquiere en algunos textos escritos de Xul una forma material, un nombre: *nosotros los neocriollos*:

---

<sup>6</sup> Es sabido que los borradores o esquemas preliminares de los capítulos de *Adán Buenosayres* incluyen dibujos en los que Marechal dispone personajes, espacios e incluso acciones o secuencias narrativas mediante flechas y breves inscripciones verbales.

Los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes; aportamos las experiencias desta edad, y lo que culturas heterogéneas nos enseñaron, y más que todo la pujanza individualista espiritual inquieta de los arios, magna parte de nosotros (Xul Solar: 96)

Los *neocriollos* se proyectan en el texto citado como el sujeto colectivo llamado a conformar la utopía de integración latinoamericana. La expresión -enlazada al idioma para la confraternización continental- asume una identidad *hibridada*<sup>7</sup> en tanto el apelativo criollo sugiere reunión (no necesariamente armónica) de elementos europeos y americanos y estos últimos, a su vez, serían una *mezcla* y actualización de las “viejas naciones del Continente Sur” (96). Sugiere también una *hibridez* temporal desde la combinación de *lo nuevo* y *lo criollo*, pues el prefijo *neo* impulsa hacia el futuro el pasado criollo, como resultado de una transformación en proceso o en proyección, que implicaría apropiaciones críticas de “las experiencias desta edad” (96) y de las enseñanzas de “culturas heterogéneas” (96) hacia una *reinención* de las naciones sudamericanas “no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes” (96).<sup>8</sup>

Latinoamérica como objeto de reflexión constituye el motor que enlaza y da sentido al idioma neocriollo y a la proyección del futuro neocriollo. Por ello, Xul selecciona y actualiza imaginarios mesoamericanos, guaraníes y andino-amazónicos como fundamentos de su utopía latinoamericana. Esta recuperación del horizonte precolombino densifica modos vanguardistas de abreviar en el pasado, en tanto no se limita al territorio argentino, sino que enlaza el Río de la Plata con el resto del continente en una historia profunda común (asentada en cosmogonías de circularidad y simultaneidad). Asimismo, inscribe simbologías nahuas, códices mexicas, mitos pemones, mosetenes, guaruyús en otra cadena de tradiciones: la occidental. Esta reinscripción se manifiesta en la elección de formatos privilegiados como la pintura (“bellas artes”) y la escritura, en la preferencia por lenguajes del modernismo y las vanguardias históricas, acogiendo propuestas de Kandinsky, Klee, Baudelaire y Wagner, así como

---

<sup>7</sup> Usamos la noción de hibridación -asumiendo su peso para los estudios latinoamericanos- desde la perspectiva de García Canclini, es decir como “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). En particular nos interesa porque “no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto” (14).

<sup>8</sup> La apelación al cambio de ropajes recuerda en cierta forma la aparición del Neocriollo en *Adán Buenosayres* tras caer los ropajes del gaucho.

en la adopción del Esoterismo de Blavatsky, Heindel y Steiner. Lejos de ser caprichosas o arbitrarias, las operaciones de selección y reorganización de repertorios tradicionales americanos (perimidos) y europeos constituyen un piso de sustentación para la modulación de un futuro de unidad en Latinoamérica.

Parece una obviedad a esta altura, pero el neocriollo que se configura en la novela no puede ser pensado como una *ecfrasis* de acuarelas de Xul. Tal como titula Marechal a un dibujo de su autoría se trata de “El neocriollo de Schultze” (214), es decir de su personaje, un fruto de su imaginación y su escritura, nutrida de apropiaciones e intertextualidades. Marechal interpreta (mixtura, recorta, transpone, intercambia sentidos, etc.) algunos aspectos de la plástica de Xul y de su proyecto cultural utópico y los utiliza como fuentes puestas a su disposición. Así, refracta estos materiales sobre sus propios intereses orientados al nacionalismo, desplazándolos del encuadre latinoamericano que adquieren en la producción de Xul.

Mientras que en los textos de Xul, el neocriollo cobra sentido en relación con debates en torno a la identidad latinoamericana y la necesidad de completar en el terreno cultural las guerras de independencia; en *Adán Buenosayres* son los debates en torno al criollismo y la identidad nacional los dadores de sentido. En lugar de rastrear sus orígenes en el pasado precolombino mesoamericano y andino, por ejemplo, el Neocriollo de Marechal se desprende de un linaje de apariciones pampeanas que incluyen la megafauna local, las reflexiones de Scalabrini Ortiz sobre el espíritu de nuestra tierra y el compendio de personajes y sujetos populares cristalizados en la literatura y el folclore. Recordemos la imagen entre negrera y negrura, trabajada por Cheadle, en el marco de la cual se produce la aparición del Neocriollo y cuya plusvalía es un posicionamiento ideológico sobre los orígenes y el sentido de la identidad nacional.

Asimismo, es la fantasía de Marechal la que compone una materialidad para el Neocriollo que Schultze describe en la tertulia a pedido de Ruty Johansen y que se manifiesta más adelante ante los expedicionarios, en la noche de Saavedra. La descripción inicial que hace Schultze permite entrever posiciones de Xul o al menos fáciles de asociar con él, por ejemplo: “Admitirán ustedes –empezó a decir- que el Neocriollo está destinado a realizar las grandes posibilidades americanas, y que deberá nacer bajo los auspicios más favorables de la astrología” (Marechal 213). Tanto la orientación americana como la influencia de fuerzas astrológicas en su advenimiento y en la naturaleza de sus sentidos forman parte del repertorio de intereses de Xul y, probablemente, de muchas de sus

conversaciones. No obstante, cuando la descripción da paso a rasgos físicos vemos desplegarse en plenitud la imaginación de Marechal en un sentido divergente a la de Xul.

En la descripción del Neocriollo que aparece en la noche de Saavedra resuenan marcas características de algunas acuarelas de Xul, como las figuras traslúcidas y las superposiciones: “su caja torácica y su abdomen lucían una transparencia de Rayos X que dejaba ver el fino dibujo de los órganos internos; (...). Pero lo más asombroso era su cabezota, envuelta en un halo radiante” (288). Sin embargo, el resto de los intentos por presentar una semblanza física del Neocriollo no encuentran equivalencias o fuentes visuales en la producción plástica de Xul. Corresponde a Marechal, no a Xul, la imagen de un sujeto cuyos “ojos no estarán en sus órbitas ya, sino fuera de las mismas, en la punta de los nervios ópticos que se habrán alargado unos veinte centímetros y serán como las antenas de un insecto” (213), también la de sus orejas “en forma de dos grandes embudos microfónicos” (215), su “hermosa nariz (...) de ventanas abiertas y palpitantes” (215), su lengua en “forma de una cinta larga y flexible” (215) y su extensa piel que le “caerá en frunces y repliegues” (215).

La imaginación de Marechal parece reponer en rasgos fisonómicos el sentido de mezcla que estructura el idioma neocriollo de Xul, aunque aquí se trate de una mezcla de objetos y reminiscencias de insectos y animales y en Xul de mezcla cultural. Prevalece entonces un movimiento de apropiación humorística, mediante el cual Marechal convierte una abstracción utópica en “un monstruo abominable” (216). No quiere decir esto que la escritura de Marechal consista en banalizar o ridiculizar, antes bien, asume el mismo malestar frente al estado de cosas dado que motiva la utopía de Xul. Como ha demostrado ampliamente Fernanda Bravo Herrera, la dialéctica paródica en Marechal consiste en transformaciones que operan desviaciones textuales hacia la afirmación de la voz propia y la palabra ideológica, de modo que permitan inscribir la identidad cultural en una cadena tradiciones. Ello supone “la concientización de una crisis política y espiritual y la búsqueda de resoluciones” (378).

La escritura de Marechal deja entrever un escritor que además de lector es observador frecuente de pintura. Pero también se atisba en esa figura un productor de imágenes plásticas que en su materialización son desplazadas del registro pictórico que les hubiera resultado natural hacia la escritura. Parece operar la máxima de Horacio *ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía), en tanto poeta y pintor se conjugan en el novelista Marechal, apelando a las operaciones de la poesía para *hacer ver*, para

lograr mediante la imaginación y las metáforas<sup>9</sup> que la palabra se acerque a su límite y, como un ícono, señale objetos ausentes. Y ausentes, en este caso, no implica que tengan una existencia separada a la de la palabra, por ejemplo en un cuadro de Xul, sino que sólo existen como imágenes mentales en la fantasía de Marechal y requieren de la escritura para ser imaginados, visualizados, vistos por otros.

Tal vez sea imposible establecer qué le atrae a Marechal de la producción de Xul, como tampoco podríamos afirmar con certeza qué nos atrae de un cuadro, qué nos lleva a seguir la producción de un artista visual y a buscar con nuestra mirada sus imágenes una y otra vez, un poco recordándolas al volver a verlas, un poco inventándolas de nuevo al convertirlas en insumo de nuestra imaginación. ¿Nos atrae lo que revelan o lo que ocultan? ¿Nos gusta lo que coincide con nuestras ideas o lo que las desafía? La imagen, como dice Barthes: “constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas” (1995: 160). Las sirenas de Marechal, en este caso, no parecieran ser los cuadros de Xul en sí mismos, sino las posibilidades que anidan en la pintura de *hacer ver*, de disponer en forma simultánea, delante de los ojos un itinerario metafísico, un programa estético, un proyecto político utópico y una selección de tradiciones y discursos perimidos y dominantes que den sentido y estructura a la invención de una identidad colectiva. ¿No es eso, acaso, *Adán Buenosayres*?

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1995). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland (2005). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Bravo Herrera, María Fernanda (2015). *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Corregidor.
- Carricaburo, Norma (1998). “Las innovaciones de Xul Solar en el Adán Buenosayres.” *Proa*, tercera época 37 pp. 83-90.

---

<sup>9</sup> En sus análisis sobre el concepto de *ecfrasis*, Mitchell (2009) coloca la tendencia hacia la imaginación y la metáfora como medios para superar la indiferencia entre representaciones verbales y pictóricas que den lugar a formas sintéticas de imagen-texto.

- Carricaburo, Norma (2017). "Xul Solar y Leopoldo Marechal. Convergencias y divergencias". En Lojo, María Rosa; Cárcano, Enzo, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI*. Pamplona: EUNSA. 203-212.
- Cheadle, Norman (2015). "El problema de la 'imagen' en Adán Buenosayres". En Hammerschmidt, Claudia, *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*. Postdam-London: INOLAS. 319-335.
- Cisneros, Julia (2013). "Lectura en clave pan-astrológica del Adán Buenosayres: Leopoldo Marechal, Xul Solar y la vanguardia martinfierrista." *Síntesis. Artículos basados en tesinas de grado 4*. 1-16.
- Funes, Patricia (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- García Canclini, Néstor (2002). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gil, Sabrina (2018). "Viaje y espiritualidad: una carta de navegación posible entre Xul y Marechal". 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: Inolas. 63-91.
- Gradowczyk, Mario (1994). *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Alba- Fundación Bunge y Born.
- Marechal, Leopoldo (2013) [1948]. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maturo, Graciela (1999). *El camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- Mitchell, WJT (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Press of Chicago.
- Mitchell, WJT (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Riffaterre, Michel (2000). "La ilusión de ecrasis". En Monegal, Antonio, *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros: 161-183.
- Sarlo, Beatriz (2002). "El caso Xul Solar. Invención fantástica y realidad". En *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 45-66.
- Xul Solar (2006). *Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Artundo, Patricia [ed.]. Buenos Aires: Corregidor.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons