

Dédalo en Villa Crespo, *iter* en Buenos Aires

Miguel Montezanti

Resumen

El artículo discute la presencia de Joyce en la obra central de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*. Se examina el problema de la presencia (o ausencia) de un *télos* como coronación de un itinerario. La partida o Telemaquía es tomada como núcleo del enfoque. Marechal señala tempranamente la pura errancia del héroe joyceano. En cambio, Adán Buenosayres tiene motivaciones trascendentes, lo que en principio distingue el empleo simbólico del laberinto en ambas novelas. Se examina también el problema del estilo, puesto que "el abandono" de la voz autoritaria en el monólogo interior se corresponde más eficazmente con el divagar de Stephen (y de Bloom) que la voz autoritaria del narrador de *Adán*, que "guía" y "ordena" a su personaje.

Abstract

In this paper the influence of Joyce upon Leopoldo Marechal's novel, *Adán Buenosayres*, is discussed. The presence (or absence) of a *telos* or target of the main characters in each novel is considered. The "Telemachiad" or setting forth is taken as a thematic nucleus. Leopoldo Marechal said that Bloom's voyage is pure wandering. Instead, *Adán Buenosayres*, the main character of Marechal's novel, has transcendent aims. This distinguishes the symbolic use of the labyrinth motif in both novels. Stylistic matters are also discussed: giving up the authoritative voice of the narrator and adopting the monologue fits Stephen's (and Bloom's) wandering, whereas the authoritative voice of the narrator in *Adán Buenosayres* "commands" or "leads" its corresponding character.

La novela de peregrinación entronca con la poesía de héroes y búsqueda y reconoce un modelo en la *Odisea*. Detrás de su ropaje se oculta sustancialmente el mismo patrón: el *iter* del caballero sirve para aligerarle de sus impurezas, prepararlo para un regreso luminoso. Del examen de las obras emergerá la conclusión: ¿Pasan Stephen Dedalus y Adán Buenosayres a niveles superiores de conciencia o tan sólo destejen y tejen laberintos?

Por lo menos una circunstancia relaciona a Marechal y a Joyce en cuanto a sus novelas centrales: son conocidas las penurias editoriales del *Ulises*, rechazado una y otra vez. *Adán Buenosayres* es fríamente acogido y queda relegado del espacio novelístico argentino por años.¹ Por distintas razones las voces se levantaron contra una y otra novela. Este trabajo no pretende establecer influen-

¹ Vid. Manuel P. González, "Leopoldo Marechal y la novela fantástica"; Adolfo Prieto, "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*"; P. L. Barcia (ed.). *Adán Buenosayres*. Introducción biográfica y crítica, 25 y ss. Kenneth Grose, *James Joyce*, 50, 94 y ss.

cias ni juicios de valor acerca de sus méritos (Barcia, 97); en cada novela el camino tiene un valor propio entramado con la estructura y la ley de sus respectivos despliegues. Es posible hallar otra constante en los itinerarios novelescos de Marechal y de Joyce: la naturaleza laberíntica del viaje. Tomaré en consideración este tópico para luego concentrarme en el viaje de los personajes, tópico entroncado con el primero. Los gráficos parciales (Nabokov), o totales (Delaney, Ellmann, Seidel) del itinerario de Bloom y de Stephen por Dublín revelan la marcha sinuosa de los actores. En *Adán Buenosayres* los vaivenes de Adán y de Tesler son parecidamente frondosos. Como dato de refuerzo, el propio Marechal señala tempranamente (1941) la naturaleza laberíntica de la marcha de Stephen, cuyo apellido exime de argumentaciones. Conforme con la simbología tradicional, el "perdersé" está en función de un hallazgo en el más alto nivel: el laberinto suele tener una salida en algo superior, por ejemplo, el amor a Dios. El sentido itinerante se refleja en un libro de Marechal, *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939). La elección del motivo del laberinto no tiene una explicación evidente en el caso de Joyce. De hecho hay un entretejido simbólico en la doble elección del motivo odiseico e icárico: los dos representantes, Bloom y Stephen, intercambian constantemente atributos de sus respectivas inspiraciones míticas. Stephen recorre el laberinto dublinés, al menos parcialmente, acompañando a Bloom. El final de la novela es abierto, como para impedir el juicio acerca de los pasos futuros de este Ícaro. En la simbología tradicional los laberintos son más que motivos ornamentales. Dice Jean Hani:

...lo que destaca en el laberinto es la complicación de la trama, la dificultad de orientarse en sus repliegues, y la figura [de la tela de araña] representa la existencia humana, la vida con sus vicisitudes de todo tipo, consecuencia del estado humano y de su inmersión en el mundo. (87)

La recorrida laberíntica en la iconografía tradicional está enderezada al centro. Dublín es el *ónfalos*, función que desde otro punto de vista cumple la "Ciudad de la Yegua Tobiana" en *Adán*. El laberinto es un correlato del viaje en el cual unos se extravían y otros llegan a destino. Marechal dirimió en dos ocasiones las relaciones de su novela con *Ulises*. En el artículo citado, afirma que *Ulises* es "la mayor tentativa que se haya hecho para devolverle a la novela su lineamiento clásico y su raíz tradicional". Su juicio resultaba poco convencional, dado que *Ulises* había sido saludado como ruptura y revolución. Marechal, en una línea crítica compartida por algunos, discierne una exagerada organización en *Ulises*, aunque disimulada tras la variedad de estilos que despliega el autor irlandés.² Si a esto se suma el gobierno riguroso de las unidades de

² Por ejemplo Philip Toynbee, "A Study of Ulysses"; Sidney Bolt, *A Preface to James Joyce*; Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study on the Imaginative Literature of 1870-1930*; Umberto

tiempo y espacio, más ceñidos que en el caso de *Adán*, se verá el acierto del juicio de Marechal. Igualmente demostrativo de su agudeza de criterio es el hecho de descartar el aspecto del paralelismo homérico como motivación valedera o valoradora de *Ulises*.³

Antes de detenerse en el segundo pronunciamiento de Marechal, es necesario remitirse a un estudio efectuado por Adolfo Prieto en 1959. Prieto vincula *Adán* con Santo Tomás y le reconoce a Joyce una influencia de "recursos": la condensación del tiempo, el monólogo interior, la creación de vocablos. El artículo le mereció a Marechal un opúsculo llamado *Claves de Adán Buenosayres* (1966). Allí asevera que el viaje ha sido concebido simbólicamente. Marechal adjudica a Joyce la apropiación de la "técnica del viaje" homérica pero no su "simbolismo intelectual". Bloom erra mientras *Adán* camina hacia una meta trascendente. Falto de ese "espíritu", Joyce se habría dejado arrebatar por la "letra", de lo cual derivaría *Finnegans Wake*, el *non plus ultra* de la palabra. El relevo de las opiniones de Marechal, y también de críticos nada complacientes con él, permite colocar a *Adán* y a *Ulises* en situación de paridad (no de subordinación) para la consideración del viaje.

Esta consideración no puede desmerecer lo que los autores pensaron de sus respectivas obras: el encuadramiento genérico ayudará a discernir la naturaleza del viaje en cada caso. Ni Joyce ni Marechal se mostraron proclives a denominaciones genéricas. Patrick Parrinder habla de la génesis posible del *Ulises*: "*Ulysses* began as a complex hybrid, a union of the classical epic, the autobiographical novel, the modern short story and a picturesque poetic drama." Y agrega: "After 1918, Joyce seldom if ever spoke of this new book as a novel, preferring the more grandiose terms 'epic' and 'encyclopedia'" (115).

Marechal definió a *Ulises* en el artículo publicado en *La Nación* como "algo menos que una epopeya y algo más que una novela". Reconoce a la obra una "magnitud heroica" aunque intervienen personajes que "se desdoblán en el mundo del sueño o en los disfraces de su propia conciencia". En cuanto a *Adán Buenosayres*, la ha llamado muchas veces "novela", pero al hablar de su génesis en las *Claves*, refiere que no intervino el propósito de "escribir una novela" (Marechal, 1966, 122); al menos era "un universo de ontologías y experiencias" lo que después se plasmó en el único género posible, que era el de la novela. Y aunque haya olvidado "el Olimpo de los dioses y el arsenal de los héroes" (132), es evidente que las improntas dantesca y odiseica, al menos como parodias, están presentes en *Adán*. Marechal dice haber sentido, detrás de las exterioridades, una "realización espiritual" o "experiencia metafísica", que

Eco, *Las poéticas de Joyce*. Para la cuestión de los estilos, vid. Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*.

³ Me refiero a la presunta necesidad del anclaje homérico para "entender" el *Ulises*.

excede las dimensiones normales del epos. El narrador intradieгético del "Prólogo indispensable" habla de "acciones memorables" y de "las figuras de sus compañeros de gesta" (1994, 144). Pero si Joyce se complacía en la denominación "enciclopedia", P. L. Barcia ha escogido la denominación *summa* para referirse a *Adán Buenosayres*. Barcia habla de un proceso de autofagocitación, por el cual el escritor asimila sus obras anteriores, poéticas y no poéticas (113). En la lista de la *coincidentia oppositorum*, el crítico menciona

...las formas de la convivencia de estratos distantes tales como el folklore literario anónimo y la voz lírica personalísima; la voz de la tradición gauchesca junto a la estampida vanguardista; el allegamiento feliz de lo pagano y lo cristiano o, si se quiere, la cristianización del mito; las síntesis de las etapas sucesivas de integración del país, vistas en desfile cinematográfico en el bajo de Saavedra; la convivencia en el presente de los aportes inmigratorios en la misma calle Gurruchaga (...) la propuesta de una Poética en la Glorieta de Ciro, de una Philografía o Filosofía del Amor, en el *Cuaderno*, y de una Política, en el Infierno de la Violencia. (114)

De modo semejante *Ulises* suma elementos de *Dublinese*s, de *El retrato del artista adolescente*, de *Stephen Hero*.

La comparación de los viajes requiere de un cotejo de personajes. Visto como Telemaquía, el rumbo que toma Stephen carece del espíritu transparente y vindicativo de Telémaco; el encuentro no se produce con su padre sino con Bloom, a quien Stephen conocía vagamente. En tanto joven peregrinante e inquieto, Adán Buenosayres puede emparejarse con Stephen: ambos son docentes y se inclinan por cuestiones de tinte filosófico. Las simetrías, sin embargo, no demoran en agotarse, porque el encuentro temprano de Adán con Tesler apenas puede asimilarse al encuentro postergado de Stephen con Bloom: la equiparación de funciones no autoriza a una categorización del tipo co-protagonistas y "ayudantes" en el caso de Bloom y Tesler. A Stephen lo ha marcado de manera indeleble el recuerdo de su conducta poco recomendable ante su madre moribunda. El *ónfalos* declarado por Mullighan, compañero de Stephen en la torre Martello, es apenas punto de partida de las circunvoluciones de Stephen, quien probablemente no retornará a ella, dado que renuncia a las llaves. Su laberinto no sólo está propiciado por una incomodidad frente a sus compañeros, sino por una urgencia más profunda, el hallazgo de su identidad a través del reencuentro con "el padre". Sometido al análisis de los "posibles narrativos", que explica Brémond, este capítulo permite conjeturar la "posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever" (94). De modo genérico puede describirse semiológicamente este primer capítulo como "agresión sufrida" (por Stephen, de parte de Mullighan). La narración ha estado a cargo de

un narrador omnisciente, extradiegético o "por detrás". Joyce emplea un estilo carente de complicaciones, aunque prodiga aliteraciones y alusiones. Los diálogos son breves y secos, y los recuerdos de Stephen aparecen diáfanos, con fugaces incursiones en el monólogo interior (o "discurso inmediato"). En la estructura de *Adán Buenosayres* interviene en primer lugar un narrador intradiegético que establece un hecho importante sucedido "cierta mañana de octubre de 192.": en esa fecha seis hombres entierran a Adán Buenosayres. Cinco son "personajes" de la novela. No, en cambio, el narrador, quien dice consagrarse a la lectura de los manuscritos del fallecido. También declárase testigo de "acciones memorables". La hora en que se presentan los héroes, Stephen y Adán, es la mañana. Sin embargo las apelaciones al lector en *Adán* anuncian una técnica distinta: los versos iniciales de "El pañuelito" presentan a Irma, la mucama catamarqueña, y sólo entonces se menciona a Adán Buenosayres. Adán oscila entre los reclamos bulliciosos de lo cotidiano y las apetencias espirituales que se idealizan en la "Venus celeste". De este modo se configura el "mitema de la iniciación", que en este caso se ordena cronológicamente antes del mitema de la partida. (Campbell, caps. I y II).

Por su parte, la contienda entre Telémaco y los pretendientes se refleja en el primer capítulo del *Ulises*, donde Stephen se ve acosado por la rudeza e impertinencia de sus compañeros de alquiler. Pero el *Agenbite of Inwit* de Stephen tiene un anclaje más profundo que las molestias: este es el puente posible de vinculación con Adán Buenosayres. También en el héroe porteño funciona la categoría del recuerdo como factor desasosegante. La natural torpeza de la gente de Saavedra contrasta con sus anhelos de una belleza intocada: la rosa. Lo que en el epos tradicional es un llamado a la aventura entendido como atisbo de vocación que madura a lo largo del itinerario, aparece apenas emprendida la "salida". Ambas novelas han restringido el ámbito de la morada inicial a un lugar de paso, no propio, sino alquilado: el *ónfalos* es categoría caída, transitoria, paródica. Si en *Ulises* se plantea una trabajosa reunificación de protagonistas, *Adán Buenosayres* ofrece tempranamente el encuentro de Adán con Samuel Tesler, el filósofo que enmascara a Jacobo Fijman. Pero si en la Telemaquia del *Ulises* el tratamiento alternativo del curso de los héroes posterga su encuentro, en el *Adán Buenosayres* la inmediatez se ve quebrada por la categoría siempre rica del discurso indirecto, con el que el narrador efectúa la analepsis de las preocupaciones adánicas: el *iter* se desarrolla, pero en la mente, y así la contigüidad espacial se relativiza en una anisocronía que retarda la *durée* de la narración (Genette, 1972, 78). Una hipótesis de trabajo consiste en determinar si esta interrupción o suspenso, que da lugar al recuerdo de Adán, es parangonable con mitemas del epos tradicional. La respuesta parece negativa. Sin embargo, detrás de un lenguaje levemente desconcertante por la índole de la introspección ("insectos de culo fosfores-

cente y brujas que montan en escobas mansitas", 168) hallamos elementos asimilables a la etopeya del héroe clásico. Joseph Campbell describe la aventura mítica del siguiente modo:

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won. The hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow men. (30)

La introspección de Adán revela el cumplimiento de varios atributos de los adelantados: la imparidad del héroe respecto del medio está marcada por su preferencia en favor de la noche. El carácter saturnino manifiesta una inclinación por la meditación: "el insomnio lo iniciaba tempranamente, ¡ay!, en los misterios de la vocación nocturna" (168). El viaje a la región de "asombro sobrenatural", que menciona Campbell, es en Adán "viaje al silencio" a través de la "selva de los ruidos" y su *dynamis* para el combate se trueca en lucha ascético-mística para deshacerse de las limitaciones de la materia. Adán es un "tejedor de humos", presa de la "locura poética de adjudicarse, desarrollar y sufrir *ad intra* sus destinos posibles". (176-77) El absurdo de este héroe que desdice en tantos aspectos al héroe tradicional; que tampoco coincide con el anti-héroe de las novelas picarescas; que sin embargo reúne atributos de uno y otro, queda marcado en un difícil destino por una conciliación imposible de opuestos, lo que María R. Lojo llama "*coincidentia oppositorum*" (16). El análisis permite ver que Adán, sin haberse movido de su pieza, ha hecho un itinerario mental que lo ha llevado, espacial y temporalmente, a centros decisivos. Un centro es Maipú, donde se inscriben recuerdos de infancia y tempranas intuiciones metafísicas. El otro centro, microcósmico, está dado por su propio cuerpo y habitación. Los centros temporales son la infancia en Maipú, desde donde se abre un pasado legendario que culmina en la figura del abuelo Sebastián; y el conocimiento con Solveig Amundsen.

El equipamiento intelectual de Stephen se manifiesta cuando se desplaza por la playa de Sandymount hacia la ciudad. La crítica señala la vinculación de este pasaje con "Proteo", la respuesta de Menelao a Telémaco en la *Odisea*. Recuérdese que en el canto IV de la *Odisea* Menelao relata que debió entrevistarse con el Viejo del Mar, Proteo el egipcio, sirviente de Poseidón: Proteo se metamorfoseaba de mil maneras pero no consiguió desasirse del abrazo del Atrida. El carácter proteico del mar es asimilable a la formación de un dragón de humo de las volutas que salen de la pipa de Adán. Como señala Stuart Gilbert, la actitud de Stephen frente a la naturaleza es un intento de "leer" (119). Stephen examina las firmas como marcas de las cosas visibles: "ineluctable modality of the visible". Esta percepción se traslada a la audición cuando capta

el paso de sus botas sobre la conchilla; luego, a lo cinético y a lo táctil. Todo sucede mientras cierra momentáneamente los ojos. Pero al abrirlos, "See now. There are all the time without you: and ever shall be, world without end." (43) La inquietud cognoscitiva que actualiza la cuestión del *esse est percipi* berkeleyano, caracteriza esta inquisición de Stephen. Por su parte, en la novela porteña, "Recobró en seguida la dulce horizontal del sueño y de la muerte, y paladeó la delicia de fumar en su cubo cerrado y en aquella penumbra donde se descarnaban las formas hasta parecerse a números". (162)

Las diferencias son claras: Stephen cuestiona los cuerpos, Adán, las formas. Si Stephen recupera, al abrir los ojos, "la ineluctable modalidad de lo visible", el "descarnamiento" adánico remite a un territorio pitagórico que se imbrica con el contenido platónico del Cuaderno de Tapas Azules. Tanto en el caso de Stephen como en el de Adán la reflexión emerge de la contemplación de unos objetos, cuya percepción se esfuma momentáneamente por la penumbra y por el humo de la pipa (Adán) y por cerrar los ojos (Stephen). Adán pretende discernir "números" o cifras del universo. Stephen desconfía: "If I open and am for ever in the black adiafane. *Basta!*" (43) Abrir los ojos se manifiesta en ambos casos como descorazonamiento; pero lo que para Stephen es "negra adiafanidad", para Adán es "cifra irrevocable". Es la cifra o número, lo que asegura la inteligibilidad del mundo y abre la puerta a un sentido del itinerario. Partiendo, por consiguiente, de la consistencia de las cosas visibles, uno extrae "adiafanidad", el otro, inteligibilidad. En cuanto a los cortes, lo que interrumpe a Adán son los ruidos callejeros. Su imaginación discurre fugazmente por los destinos de los vociferantes y de inmediato se recoge en su ensimismamiento a partir de la verificación de que todos los días son iguales. Por medio de puentes lógicos trazados por el narrador, los deslices de un pensamiento a otro, de una imagen a otra, se van dando sin sobresaltos y son en algún sentido previsibles. La quiebra de la reflexión de Stephen es menos traumática, pero mucho más lábiles son los nexos que unen las distintas evocaciones: dos *Frauenzimmer* bajan a la playa y surge la presunción de lo que contiene el maletín de una de ellas, "A misbirth with a trailing navelcord." (43) Desde acá salta a la noción de cordón umbilical, de ahí al ombligo de Eva, de ahí a Edenville. Los saltos son no sólo más audaces sino transhistóricos: el discurso pasa a una clave mayor, por eso, levemente grotesca; al ejemplo anotado se agrega la relación del Cuerpo Místico de Cristo como una red telefónica que nace del ombligo de Eva. En un nuevo retorno al mito genesíaco, Stephen se remonta a su propio nacimiento. A este fin cooperan las palabras "Made, not begotten", una inversión de una parte del Credo a propósito de la generación del Verbo. De inmediato surge el problema de la consustancialidad del Padre y del Hijo, atacada por Arrio. En fin, la rememoración de la tía Sara, a quien debería visitar, le conduce a evocar los sarcasmos de su padre y de aquí saltamos al tema de la

pertenencia de Stephen: un aria de Verdi, la profecía de Joaquín de Fiore, las ceremonias de la misa, Pico de la Mirándola, el *Manvántara*, etc.

Conviene hacer una disquisición sobre la cuestión del estilo. Karen Lawrence ha mostrado que el mito odiseico es en *Ulises* también el estilo; es decir, una mutación insistente de variedades del inglés que recorren los capítulos de *Ulises*. Marechal también ha dado a su novela el carácter de una *summa* estilística: la intertextualidad de *Adán* se apoya en Homero, el *Orlando Enamorado*, Mansilla, Echeverría, etc.⁴ En el caso que me ocupa, se ve que la prosa de Joyce es más proteica, en el sentido de que el monólogo se adecua precisamente al carácter de sus divagaciones. Marechal, al dejarnos guiar por el narrador extradiegético, nos "ordena" las asociaciones de *Adán*. Esto puede vincularse con el *télos* de cada novela. No debe olvidarse que *Adán* se origina en una crisis espiritual del autor, que precede a una reconversión religiosa. Apuntaré como posible rumbo contrastivo la recurrencia de motivos: en *Adán* la rosa, el pez en el anzuelo (como metáfora del humano "pescado" por Dios), los tambores penitenciales; en el *Ulises*, la patata y el jabón que Bloom lleva en el bolsillo, el volante "Throwaway", que flota sobre las aguas el río Liffey, las llaves, etc. Otro punto de promisoria indagación corresponde al manejo de la diégesis en ambas novelas, sobre todo pensando que *Ulises* retoma narraciones anteriores, mientras que *Adán* se prolonga en novelas posteriores. Esto justificará la denominación de nivel extra-extradiegético para cada una de ellas.

Conclusión

En la *Introducción* a su libro *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon escribe: "The modern world seems fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process" (1). La intertextualidad y la autorreferencialidad se han convertido en puntos de partida para la crítica de todo tipo de obras. En ese contexto se inscribe la parodia como principio estructurador de la lectura, la interpretación o la recepción. Ante la necesidad de redefinir al concepto de parodia, Hutcheon ejemplifica repetidamente con el *Ulises* de Joyce: no se trata de una imitación de tinte ridículo, sino del empleo del modelo pre-existente con finalidades vastas, irónicas, contrastivas y paradigmáticas. Así, *Ulises* es parodia del texto homérico, como también puede considerarse a *Adán Buenosayres* como parodia, entre otras obras, del *Ulises* de Joyce.

Pero el hallazgo de similitudes en el tratamiento de temas, mitemas, secuencias, o en los procedimientos, corre el riesgo de quedarse en la simple verificación del dato externo. Por tanto, hace falta una pragmática que discierna

⁴ *Op. cit.*, 105. No obstante, Barcia declara que el despliegue técnico del *Adán* "resulta exiguo contrastado con el enorme despliegue de Joyce". *Op. cit.*, 102.

los efectos, modalidades e intenciones de la imitación: la parodia es una doble toma de distancia: frente al texto imitado y frente al contexto donde la parodia se sitúa. Establecer que *Adán Buenosayres* imita una imitación o parodia una parodia es una aseveración que aclara poco. El análisis de los primeros tramos del viaje de Stephen y de Adán revela secuencias que en general se relacionan con la Telemaquia. Pero la errancia dublinesa debe ser contrapuesta a la vía purgativa de Adán o *iter*, cuya oscuridad se mitiga en momentos inciertos de teofanías (en la memoria o en la realidad, no importa), que conllevan la imagen del Cristo de la Mano Rota. Adán se ve sometido a pruebas que desnudan su carnadura tristemente humana. Su desplazamiento no es fiel al patrón odiseico, pero sí su *télos*. La imagen de la amada transfigurada en un arquetipo celeste, la revelación de la torre de la iglesia de San Bernardo, actúan como faro señero.

La tentación biográfica es fuerte: Joyce es un dublinés exiliado. Dios tambalea en el interior del joven educado por los jesuitas. La patria está vapuleada tanto por quienes la oprimen como por quienes pretenden defenderla. Marechal, un "argentino en esperanza", según se declara, explora su fe religiosa. Trabaja durante su ostracismo cuando los principios en los que creyó parecen derrumbarse. Sin embargo para él la patria —la patria celestial— tiene un sentido.

Bibliografía

- Joyce, James. *Ulysses*. With *Ulysses: A Short History* by Richard Ellmann. Great Britain: Penguin Books, 1968.
- Marechal, Leopoldo. *Laberinto de amor*. Buenos Aires: Sur, 1936.
- . *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Sol y luna, 1939.
- . "James Joyce y su gran aventura novelística", *La Nación*, 2 de febrero de 1941, segunda sección, p. 1, cols. 1-2.
- . *Claves de Adán Buenosayres*. Mendoza: Azor, 1966, recogido en *Cuadernos de navegación*, y en *Palabras con Leopoldo Marechal* (Reportaje y antología de Alfredo Andrés). Bs. As.: Carlos Pérez, ed. 1968.
- . *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- . *Adán Buenosayres*. 1948. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Bolt, Sidney. *A Preface to James Joyce*. New York: Longman, 1981.
- Brémond, Claude. "La lógica de los posibles narrativos". *Análisis estructural del relato*. Traducción directa del francés de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, 87-110.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Oxford University Press, 1973.
- Delaney, Frank. *James Joyce's Ulysses. A Guide to the Dublin of Ulysses*. Photographed by Jorge Levinsky. Great Britain: Paladin Grafton Books, 1987.
- Eco, Umberto. *Las poéticas de Joyce*. Traducción de Helena Lozano. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1993.

- Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. London: Faber and Faber, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- González, Manuel P. "Leopoldo Marechal y la novela fantástica". *Cuadernos americanos*. México, Vol. CLI, No. 2 (marzo, abril 1967) 200-211.
- Grose, Kenneth. *James Joyce*. London: Evans Brothers, 1975.
- Hani, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Traducción de Jordi Quingles. Palma de Mallorca: José de Olañeta, editor, 1983.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London: Methuen and Co., 1986.
- Kain, Richard. *Fabulous Voyager. James Joyce's Ulysses*. Chicago. Illinois: Oxford University Press, 1947.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Lojò, María Rosa. "La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal". *Ensayos de crítica literaria*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983, 13-112.
- Nabokov, V. *Lecciones de literatura*. Traducción de Francisco Torre Oliver. Introducción de John Updike. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- Parrinder, Patrick. *James Joyce*. Cambridge University Press, 1984.
- Prieto, Adolfo. "Los dos mundos de Adán Buenosayres". *Boletín de Literaturas Hispánicas*: Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, No. 1 (1959), 57-74.
- Seidel, Michael. *Epic Geography. James Joyce's Ulysses*. Maps drawn by Thomas Crawford. New Jersey: Princeton University Press, 1976.
- Stuart Gilbert, Arthur. *James Joyce's Ulysses*. New York: Random House, 1958.
- Toynbee, Philip. "A Study of Ulysses". *Modern English Fiction, Modern Essays in Criticism*. Mark Schorer, ed.: Oxford University Press, 1964, 336-355.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature 1870-1930*. New York-London: Charles Scribner's Sons, 1942.