

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

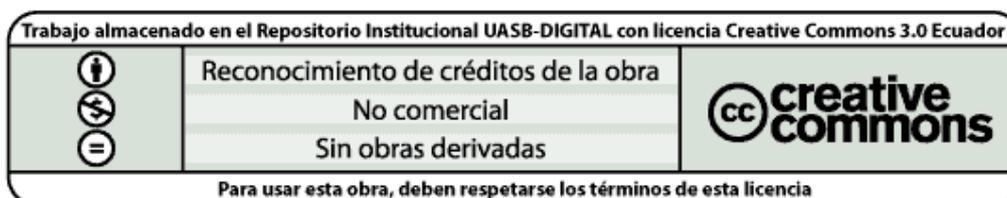
Mención en Literatura Hispanoamericana

**Política y religión en la novela El Banquete de Severo
Arcángelo de Leopoldo Marechal**

Autora: Daniela Fernanda Rizzo Badillo

Tutor: Dr. Phil Santiago Cevallos

Quito, 2016



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Daniela Fernanda Rizzo Badillo, autora de la tesis intitulada “Política y religión en la novela *El Banquete de Severo Arcángelo*, de Leopoldo Marechal”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de mágister en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.

Firma:

Resumen

El estudio de la novela *el Banquete de Severo Arcángelo* que se realiza en este trabajo intenta vincular la creación literaria con aspectos políticos y religiosos que fueron importantes en la construcción de la nación argentina en la primera mitad del siglo XX. En este estudio se explican los motivos principales de la obra *El Banquete de Severo Arcángelo* identificados como la búsqueda de la Tierra Prometida, la necesidad de un héroe dentro de una nación y la aniquilación de lo material como instrumento de salvación del ser humano.

El primer aspecto a considerar dentro de este estudio es la representación de un personaje político-administrador que es el encargado de crear tanto el aspecto conceptual como material de la nación. Dentro de este aspecto, se presenta una relación entre el protagonista Severo Arcángelo y el ex presidente de Argentina Juan Domingo Perón, quien lideró cambios en la administración política de Argentina en los años cuarenta con la intención de promover derechos laborales y sociales. En la novela de estudio, Severo Arcángelo es quien idealiza y materializa el plan de crear un banquete con varios comensales que ha escogido con la finalidad de cumplir un rito de paso que tendrá como resultado una nueva sociedad que se trasladará a la Tierra Prometida, que dentro de la novela se denomina la Cuesta del Agua. Este banquete posee valores religiosos y políticos ya que se trata de la representación de una nación dentro de los límites de la mansión en donde se llevará a cabo este rito de paso.

En un segundo punto, este estudio se relaciona el concepto de salvación que hace referencia a la tradición cristiana. En este aspecto es importante revisar el símbolo del arrepentimiento que es el principal elemento de liberación que servirá como requisito para escoger a las personas que llegarán a la Tierra Prometida. El banquete representa un rito de paso en el que se deberá realizar un sacrificio: renunciar a lo material para llegar a la Tierra Prometida.

La intención de este trabajo es comprobar de qué modo se expresan dentro de la novela los conceptos de lo político y lo religioso a partir de la idea de liberación material del ser humano con el afán de refundar una nueva nación. Del mismo modo, esta liberación posee implícita la renuncia a la modernidad que se representa en el materialismo y en la idea del trabajo como el único valor del ser humano.

Dedicatoria

Sólo sé que en los trances más dramáticos
o solemnes de mi vida siento una furia
interior, poética y a la vez
destructora, que me incita de pronto
a una liberación por lo absurdo.

Leopoldo Marechal

A los Rizzoba y a Martín

Tabla de contenido

Capítulo 1: Literatura, política y religión	6
1.1. Los intelectuales argentinos y la política	9
1.1.1. Los años veinte: Proa y la defensa de la vanguardia	9
1.1.2. Los años treinta y la SADE.....	11
1.1.3. Los años cuarenta: intelectuales peronistas y antiperonistas.....	14
1.2. La Iglesia argentina en el siglo XX.....	17
1.3. Juan Domingo Perón y la construcción de una nueva Argentina.....	19
1.4. Nacimiento de <i>Adán Buenosayres</i>.....	22
Capítulo 2: Severo Arcángelo: creación de un héroe y de un ideal	25
2.1. El periodista Lisandro Farías	26
2.2. El escritor Leopoldo Marechal.....	30
2.3. La construcción del banquete dentro de lo político y lo religioso.....	32
2.4. La misión de Severo Arcángelo.....	33
2.5. Las instrucciones de Pablo Inaudi.....	41
2.6. La oposición de Gog y Magog.....	43
Capítulo 3. Instrucciones para la ruptura de la “Vida Ordinaria”	52
3.1. La función política del mesías: relación entre Moisés y Severo Arcángelo	52
3.2. El rito de paso para la salvación.....	57
3.3. La ruptura de la “Vida Ordinaria”	60
Epílogo La reconstrucción de los valores argentinos: Severo Arcángelo y	
<i>Adán Buenosayres</i>.....	64
Lista de referencias.....	69

Capítulo 1: Literatura, política y religión

La novela el *Banquete de Severo Arcángelo*, del argentino Leopoldo Marechal, narra los preparativos de un rito de paso en donde un grupo de personas deberá renunciar a la vida materialista y ordinaria que se representa en la modernidad con la finalidad de alcanzar una liberación espiritual y así transportarse a la Tierra Prometida, que está representada por la Cuesta del Agua. Este rito de paso se presenta en un banquete en el que participan treinta y tres comensales y que posee características truculentas. Sin embargo, la novela solo cuenta los preparativos del banquete y se detiene en el momento justo en que la ceremonia inicia.

Severo Arcángelo es el conductor de esta ceremonia y es quien escogió y reunió a los comensales que formarán parte de este rito y los convence de este camino hacia la liberación espiritual. Existe un carácter autoritario en este personaje ya que es el único que dicta las normas para los preparativos del rito. De este modo, Arcángelo funciona como un administrador que decide qué papel asignar a cada comensal. Esta figura también guarda relación con la idea de héroe/mesías, quien debe ejemplificar las cualidades más valiosas de una comunidad para convencer a los demás de seguir sus propuestas. En esta novela sobresale un carácter teatral que se puede capturar tanto de la construcción de sus personajes como de la intención de recrear un banquete como una obra de teatro con orquesta, vestuario y actores –los comensales–.

La novela cuenta con un narrador personaje llamado Lisandro Farías, quien es un periodista que forma parte de los preparativos del banquete y que fue elegido como uno de los comensales que tomará parte de la ceremonia. Además, Lisandro Farías es el único que sobrevive al banquete bajo condiciones que lo habilitan a contar qué fue lo que pasó en el mismo ya que los otros dos sobrevivientes han caído en la locura.

De acuerdo a lo que analizaremos en este trabajo, existen varias corrientes narrativas que confluyen en la construcción de esta novela. Por un lado, la introducción nos habla de que se trata de una “novela de aventuras, o de suspenso” (Marechal 2012, 7), lo cual presupone que existiría una intención por parte del narrador para calcular cuánta información proporciona al lector, como una búsqueda del tesoro en donde el narrador irá dejando pistas intencionales sin revelarlo todo. Las novelas policíacas hacen un uso prolífico de este recurso. El suspenso y la aventura

van de la mano con otra forma más antigua de narración: la épica. Todo viaje de aventuras y toda narración épica necesitan la construcción de un héroe que, en el caso de la novela de estudio, está representado en Severo Arcángelo.

El objetivo de este trabajo es vincular los motivos literarios que se muestran en la novela –la búsqueda de la Tierra Prometida, la necesidad de un héroe y la aniquilación de lo material– con la construcción de un orden específico dentro de los límites de un territorio, una nación. Para cumplir con esta tarea se requiere analizar a los principales personajes de la novela y la función que cumplen. Estos personajes son los que dan verosimilitud a la obra y que provocan que la novela sea una sola unidad de sentido que podemos asimilar como un universo completo.

Tal como sucede en toda narrativa, la novela *El Banquete de Severo Arcángelo* funciona como un sistema en el que los elementos semánticos se complementan y se contraponen para dar lugar a la creación de un mundo alternativo; esto es lo que conocemos como ficción. La creación de personajes, la elección de un narrador específico, el movimiento de la trama, entre otras herramientas narrativas, representan los materiales necesarios para la creación no solo de ficción sino de verosimilitud.

La verosimilitud de la obra se refiere de manera directa al papel del lector ya que su imaginario completa el trabajo y llena los vacíos –intencionales o no– que toda obra literaria posee. Tal como explica Antonio Domínguez Garrido, en *El texto narrativo*:

Es el lector el que, con ayuda de sus facultades (afectividad, imaginación, inteligencia, memoria literaria, etc.) y experiencia vital, da forma al objeto, al referente de la ficción, a partir de las instrucciones del texto. (Domínguez Garrido 1996, 33)

De este modo, cada lectura se convierte en una nueva interpretación, en un nuevo viaje que nace de la subjetividad de cada lector. A pesar de que cada uno de los lectores encontrará diversos niveles semánticos –de acuerdo con su experiencia personal–, también está sujeto a la intencionalidad del texto y a las claves que no están desparramadas al azar, sino que tienen un sentido narrativo y simbólico por los cuales la novela se comprende como una unidad de sentido individual más allá de las lecturas que posea.

Las interpretaciones de las obras literarias se sujetan al texto y no deben sobrepasarlo ya que la narración se compone de un sistema de sentido único y delimitado por su contenido. Por lo tanto, este análisis se centrará en las líneas marcadas por el texto y sus relaciones simbólicas que se pueden trazar con el papel de la política y de la religiosidad cristiana dentro del contexto de Argentina en la primera mitad del siglo XX.

Es necesario recalcar que la obra de Leopoldo Marechal nace del fervor patriota de este autor lo cual provoca una búsqueda del significado de lo argentino a través de sus novelas y sus poemas. Además, el común denominador de su literatura es el tema de la tragedia humana desde el punto de vista cristiano, en el que se pone énfasis en la naturaleza del alma y su salvación. El objetivo es vincular a la novela de Leopoldo Marechal con un momento único en la historia de Argentina en donde se hablaba de la idea de salvación y progreso como método de salvación de la nación. Este vínculo tiene como finalidad observar cómo la escritura de una novela puede crear o sustentar ideales políticos, sociales y religiosos.

Esta propuesta de análisis nació de una búsqueda personal por entender otros niveles de significado dentro de los textos literarios los cuales se refieren a lo religioso y a lo político. Si bien existen diversas herramientas para diseccionar los mecanismos internos que mueven la narrativa y dan sentido a una novela; este trabajo intenta comprender un sentido ideológico profundo a través de la contextualización e interpretación de su contenido más allá de sus límites literarios.

Para comprender este significado profundo se debe entender que no solo la obra literaria es portadora de sentido, sino que está rodeada de significantes sociales que enmarcan su interpretación. En el caso de este trabajo, la intención está en descubrir cómo se pueden crear, reinventar o revisar ideales nacionales a través de lo literario, de la creación de una novela nacional que promueva ideales como la salvación y el progreso.

Esta idea surge de la socio-crítica como metodología de análisis en donde se explica que existe una intención implícita en toda obra literaria ya que el autor actúa bajo los parámetros culturales de su espacio y tiempo. Uno de los métodos para encontrar este sentido profundo está en la relación intertextual que vincula el texto con su contexto social y cultural.

Leopoldo Marechal ha sido motivo de varios estudios literarios actuales, atención que no había capturado durante su vida y a lo largo de la publicación de sus

textos. Marechal fue desvinculado del grupo de artistas argentinos más importantes del siglo XX entre los que se cuentan a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Ernesto Sierra explica que la escritura de Marechal causó polémica debido a “sus ideas peronistas”. (Sierra 2011, 11) En los años cuarenta, la población intelectual de Buenos Aires había rechazado el peronismo desde diversos argumentos tanto culturales como políticos. Esta divergencia provocó que las obras de Leopoldo Marechal se publicaran de forma tardía y que su participación dentro del posterior Boom Latinoamericano haya sido incipiente. Sin embargo, la relación de Marechal con el círculo intelectual de Buenos Aires comprende varias etapas de conciliación y divergencia, las cuales se explican en esta introducción.

1.1. Los intelectuales argentinos y la política

1.1.1. Los años veinte: Proa y la defensa de la vanguardia

Leopoldo Marechal no siempre tuvo divergencias con los intelectuales argentinos, su carrera literaria inició en 1922 con la creación de la revista *Proa*, de la cual formaban parte Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz, entre otros. Antes de formar parte de la revista *Proa*, Leopoldo Marechal relata que se dio a conocer dentro de los poetas de su barrio, Villa Crespo, y que promovía reuniones entre escritores cercanos que no eran muy conocidos en aquella época. En una entrevista, Leopoldo Marechal recuerda que ingresó a la redacción de *Proa*: “en circunstancias que no recuerdo por fortuitas o misteriosas” (Sierra 2011, 22).

En aquel entonces, Marechal trabajaba como profesor de liceo, condición que lo facultaba como intelectual u “hombre de letras”. La Real Academia de la Lengua describe al intelectual como “dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras”. Esta dedicación implica que se trata de una actividad que se realiza de forma consistente, es decir, que la persona ha llegado a cierta profesionalización dentro del campo de la intelectualidad. Esta categoría también se refiere a una cualidad de “autoridad cultural” que posee el intelectual dentro de la sociedad y que lo comunica con una esfera pública.

Por un lado, el papel de intelectual dependía del reconocimiento público de sus obras y de su posición como figura pública de interés. Muchos debates dentro de las agrupaciones intelectuales se referían a la concesión de premios y reconocimientos al igual que la promoción y distribución de sus obras. Por otro lado, el papel de intelectual requería una posición económica alta que permita que la persona se concentre en los temas intelectuales (Fiorucci 2011, 17).

En el contexto de Argentina a principios del siglo XX, el calificativo de “hombre de letras” se definía con relación a la élite culta que estaba centralizada en la ciudad de Buenos Aires. Este grupo contenía, en mayor parte, a artistas que habían viajado a Europa y que pertenecían a la clase burguesa. Además, este calificativo requería la participación activa en agrupaciones de motivación cultural en donde se proponía una unidad representativa.

A partir del establecimiento del gobierno de Hipólito Yrigoyen en 1928, los intelectuales dejaron de obtener altos cargos dentro de la administración gubernamental. Pero no dejaron de ser actores públicos y se acercaron al campo de la crítica política a través de la publicación de editoriales en periódicos.

Al mismo tiempo, los intelectuales concentraron su atención en los aspectos estilísticos de la creación artística y formaron agrupaciones como Martín Fierro. Estos grupos tenían como propósito reivindicar el papel del intelectual como defensor de la cultura. Las revistas como *Proa* y *Martín Fierro* fueron el medio por el cual estas agrupaciones expresaban los nuevos fundamentos de la creación literaria y artística; ambas publicaciones contaban con muchos miembros en común.

La agrupación Martín Fierro nació en los años veinte a partir de la contribución de los más importantes artistas de la época como Xul Solar y Macedonio Fernández. En palabras de Marechal, “lo que nos identificaba (a los martinferistas) era una voluntad renovadora, un imperativo de poner al día nuestras letras y nuestras artes” (Sierra 2011, 23).

Leopoldo Marechal también formó parte del consejo editorial de la revista *Martín Fierro*, en donde se decidía qué medidas tomar frente a las críticas y a la falta de libertad artística en Buenos Aires durante los años veinte. “Poco después los hombres de *Proa* y otros fuimos convocados, como para una guerra, cuando la revista *Martín Fierro* decidió entrar en una etapa revolucionaria” (Sierra 2011, 22). La intención no era someter a la crítica sino ponerla de su lado, expandir la publicación de sus obras y la exposición de sus pinturas. En palabras de Marechal:

No se trataba de imponer una nueva sensibilidad artística, sino de restituirle su aire de frescura, su espontaneidad y su derecho eterno al cambio y a la manifestación de otras «posibilidades creadoras». Más que literario, el de Martín Fierro fue un movimiento «vital» (Sierra 2011, 23).

La tarea de publicar revistas literarias en el ámbito de Buenos Aires a principios del siglo XX poseía dos dificultades del orden mercantil: 1. con qué dinero se auspiciaría su impresión y distribución y 2. de qué manera se pagaría a los que colaboran en la revista y que tienen como oficio la labor literaria.

En primer lugar, los ejemplares de estas revistas se dirigían a un público reducido que contenía a los miembros de la élite intelectual de Buenos Aires y de otras ciudades latinoamericanas. Por lo tanto, la impresión y distribución se realizaba por medio de amistades, de personas que realizaban viajes y llevaban ejemplares de las revistas en el equipaje. En el segundo punto, la mayoría de los miembros y participantes de la redacción de estas revistas poseía una posición social alta y se dedicaba a otras tareas del ámbito intelectual como la cátedra universitaria o la organización de bibliotecas (Fiorucci 2011, 15).

Proa y *Martín Fierro* mantenían una mirada común de defensa de las libertades artísticas al igual que compartían a muchos de sus miembros. Leopoldo Marechal habla de “un éxodo repentino de casi toda la redacción (de *Proa*)” (Sierra 2011, 26) que tuvo lugar a finales de los años veinte. La élite de intelectuales de Buenos Aires se desunió durante algunos años por motivo del viaje de muchos de sus miembros a Europa, México o Perú. Unos años más tarde, el grupo de escritores que se vinculaba a *Martín Fierro* había regresado a Argentina con un bagaje de conocimiento cosmopolita que se inspiraba en las ideas europeas.

1.1.2. Los años treinta y la SADE

A principios de los años treinta, surgió una nueva publicación llamada *Sur* que fue fundada por Victoria Ocampo, quien pertenecía a una familia con gran poder económico. *Sur* fue decisiva en la construcción literaria de Argentina ya que no solo

recompuso a la élite cultural de Buenos Aires, sino que se expandió a otros países y contó con colaboraciones extranjeras. Esta nueva y fortalecida unión también dio lugar a la promoción de la literatura auto-representada y la desvinculación con los aparatos estatales de cultura. (Fiorucci 2011, 125) Esto quiere decir que los escritores argentinos que pertenecieron al círculo de *Sur* hallaron una manera de financiar y promocionar sus obras más allá de los auspicios gubernamentales.

Por iniciativa de este grupo, surgió la intención de unir a la heterogénea clase intelectual de Buenos Aires en una asociación independiente que esté alejada del orden gubernamental. Esto se materializó en la fundación de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) en 1928. Marechal formó parte activa de esta agrupación desde su fundación. La SADE rechazaba cualquier intención política dentro de la organización, inclusive “el apoliticismo no solo constituyó una condición de posibilidad, sino también un principio de identidad” de la SADE (Fiorucci 2011, 66). Esta característica estaba fundamentada en la voluntad de promover la libertad artística de la clase intelectual de Argentina. Sin embargo, se podía vislumbrar que esta condición era irreal y que la agrupación contaba con una mayoría de representantes liberales.

Al mismo tiempo y como contraparte, el poder gubernamental creó la Academia de las Letras en 1931, la cual estaba encargada de incorporar a la clase intelectual dentro de las acciones políticas, pero bajo los lineamientos planteados por el gobierno. Flavia Fiorucci explica: “Si la SADE remitía a los esfuerzos de un grupo ocupacional en pugna por la constitución y el control de sus propias condiciones de trabajo, la Academia de Letras se proyectaba como contrapeso a esos esfuerzos” (Fiorucci 2011, 18)

La SADE se dedicó, en un inicio, a la representación de los escritores como un núcleo unido en defensa de su labor cultural. Para este momento, los escritores cumplían una función pública, dentro y fuera de las universidades, como críticos y dirigentes culturales y sociales. Juan José Saer se refiere a Jorge Luis Borges como “un tipo muy definido de personalidad literaria, producto en general de los grandes centros urbanos, una mezcla de periodista, de intelectual, de creador, de difusor, agitador cultural y de crítico” (Saer 2015, 118).

El oficio de escritor no solo se refería a la tarea de redactar y publicar escritos de ficción ya sea en prosa o en lírica. Además, la mayoría de los escritores participaban de la opinión pública en temas políticos contemporáneos que incluían la proclamación de manifiestos o la redacción de columnas de opinión. Uno de sus

medios de comunicación fue la revista *Sur*, que en sus primeros números poseía una motivación política de denuncia al nazismo y a las corrientes nacionalistas. *Sur* excluyó de sus páginas a aquellos escritores que se identificaban con un pensamiento nacionalista.

En el caso de Argentina, las agrupaciones literarias y artísticas ya habían surgido a inicios de 1910 en un nivel reducido ya que se desarrollaba en contados barrios de Buenos Aires y bajo reglamentos poco definidos. La SADE creó un núcleo de intelectuales que se expandió hasta tener cerca de 500 miembros durante los años treinta.

Sin embargo, la unidad de los miembros de SADE tuvo quiebres a partir de los cambios políticos que se provocaron desde el Golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 en el que se conformó un gobierno militar liderado por José Félix Uriburu. El inicio de la Segunda Guerra Mundial fue otro punto clave en el que la SADE ya no pudo mantener su distancia política frente a aspectos como la expansión del nacionalismo y el pensamiento antisemita. Fiorucci comenta: “se registraron pedidos a la asociación para que tomara partido público en defensa de la democracia y en contra de la política exterior de neutralidad sostenida por el Estado” (Fiorucci 2011, 66).

Durante el Tercer Congreso de Escritores, la SADE presentó un manifiesto de defensa a la democracia como un llamado a los valores morales esenciales. Este momento marcó un cambio en la SADE que desde entonces tuvo un papel activo en el planteamiento de críticas contra la expansión del nacionalismo.

Los intelectuales que habían mantenido una posición neutral asumieron un papel de denuncia frente a medidas autoritarias tales como la cesantía de profesores, el protagonismo de ciertos nacionalistas en altos puestos públicos y la censura contra medios de comunicación. El punto más importante dentro de esta discusión fue la implementación de la religión católica dentro de las escuelas, lo cual fue tomado como un retroceso en la construcción de una cultura nacional cosmopolita que ya se veía en las calles de Buenos Aires, sobre todo frente a una expansión del público lector.

1.1.3. Los años cuarenta: intelectuales peronistas y antiperonistas

Para el año 1940, Argentina atravesaba una expansión y diversificación del mercado literario que surgió de la educación y de las campañas de alfabetización que provocaron que se pase de una tasa de 35% de analfabetismo en 1914 a un 16,6% en 1943 (Fiorucci 2011, 15). Este crecimiento en el público lector implicó “la multiplicación de oportunidades laborales para los escritores tanto en la prensa periódica como en las editoriales que se fundaron en esos días” (Fiorucci 2011, 15).¹

La expansión del público lector también relacionó de forma más directa a los escritores con el área educativa. Muchos de los escritores más importantes ejercían cargos administrativos en las universidades. Del mismo modo, la diversificación del público lector también implicó un interés estatal en el manejo de la cultura.

Durante los primeros años del siglo XX, el Estado argentino contaba con diversas estructuras institucionales en el campo de lo cultural como museos, universidades y bibliotecas. Sin embargo, en los años treinta se crearon nuevas instituciones que se encargaron de ser canales oficiales para articular el área cultural, como se explicó en el caso de la Academia de Letras fundada en 1930. Este acercamiento del Estado a la cultura tenía como intención un control oficial de las actividades intelectuales.

Por otro lado, las agrupaciones de escritores que habían nacido hace veinte años formaron un frente contrapuesto al estatal en el que buscaron defender la independencia de lo cultural con respecto a lo político. Según Flavia Fiorucci, “es posible pensar en un avance del intervencionismo estatal en los años 30 como la reacción del Estado a la progresiva autonomización del campo intelectual” (Fiorucci 2011, 19). La posición antifascista de la SADE se podía ver como una afrenta política

¹ Las oportunidades laborales en el campo cultural también se expandieron frente al incremento de emigrantes españoles a Argentina, producto de la Guerra Civil española que produjo el exilio de muchos escritores y artistas que fueron censurados por el franquismo. “Entre las décadas de 1860 y de 1930 más del 80% de los inmigrantes recibidos en Argentina eran de origen italiano o español”. Muchos de estos emigrantes pertenecían a la élite cultural de España entre los que se puede ver a Rafael Alberti y Rodolfo Alonso (Martínez 2011, 41)

en relación a las instituciones estatales que buscaban un consenso con los intelectuales.

Los quiebres dentro de la SADE eran evidentes ya que su misión de ser un ente incluyente y apolítico se veía comprometida frente a la posible expulsión de los escritores nacionalistas que todavía participaban en la organización. Sin embargo, la elección de Juan Domingo Perón como presidente de Argentina cambió este rumbo y provocó que durante los años siguientes se silenciara la crítica política dentro de la SADE.

Muchos de los escritores nacionalistas celebraron la elección de Perón y, para evitar una expulsión de la SADE, decidieron crear una nueva institución literaria que se llamó la Asociación de Escritores Argentinos (ADEA). Esta nueva organización contaba con pocos intelectuales reconocidos ya que la mayoría de ellos provenía de esferas rurales y contaban con poca experiencia literaria. La figura más importante y reconocida de la ADEA fue Leopoldo Marechal, quien gozaba de reconocimiento como poeta.

La separación entre estas organizaciones literarias provocó nuevos propósitos para ambas al igual que un silencio forzado frente a la situación política del país. Los escritores que formaban parte de la SADE se preocuparon por aspectos laborales de los escritores y por salvaguardar la continuación de sus trabajos como intelectuales y gestores culturales. “El acento sobre la cuestión laboral en la agenda de la SADE significaba un claro recorte en el rol público de la institución: no estaba allí para defender causas grandilocuentes como el sistema democrático, sino para proteger los intereses de sus asociados” (Fiorucci 2011, 74).

Uno de los problemas que surgieron a partir de la separación de la SADE y la ADEA se relacionaba con la concesión de premios y presupuestos para la publicación de obras. Se creó la Junta Nacional de Intelectuales como una organización estatal que estaría encargada de dirigir y controlar el campo cultural. Esta nueva institución hizo eco de las demandas profesionales de los escritores y proponía una posible legislación que beneficiaría a los intelectuales. Sin embargo, la SADE mostró su rechazo ya que estos beneficios estaban reservados exclusivamente para los escritores que estén sindicalizados.

Esta sindicalización de los escritores se relacionaba con un artículo de la Junta Nacional de Intelectuales que establecía que solo podrían obtener beneficios quienes sean “autores de libros que no ofendieran ni la religión del país, ni el orden moral”

(Fiorucci 2011, 80). Por lo tanto, la SADE se remitió a un nuevo silencio frente a la política y prefirió la promoción de su literatura desde los campos autofinanciados.

Por otro lado, los nuevos beneficios de la administración peronista se acercaron a los representantes de la Junta Nacional de Intelectuales entre los cuales se encontraban muchos de los escritores nacionalistas que fundaron la ADEA. Fiorucci explica que “los nacionalistas se identificaban con el hispanismo apartándose del cosmopolitismo propio de los liberales argentinos; rescataban la religión católica como parte central de la identidad nacional y condenaban la injerencia extranjera tanto en la economía como en la política local” (Fiorucci 2011, 91).

Esta inclusión de los nacionalistas dentro del peronismo puede ser resultado de la intención de construir un régimen nacional católico en Argentina, el cual debía nacer con la expansión de la cultura bajo términos consensuados por la Junta Nacional de Intelectuales. “Perón había iniciado una campaña social que decía explícitamente inspirarse en las encíclicas papales y hacer eco de la doctrina social de la Iglesia” (Fiorucci 2011, 98).

Así como el peronismo guardaba una intención de adoctrinamiento católico que nacía desde las escuelas y la educación cultural, no se puede dejar de lado el acercamiento a la lucha del proletariado. Esta fue una de las herramientas que permitió que el peronismo cuente con una masiva participación popular, cuestión que fue refutada por el partido comunista de Argentina que definió en varias ocasiones al peronismo con un fascismo local. Sin embargo, los comunistas no tuvieron más remedio que acercarse al peronismo a partir de la victoria de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, ya que el frente de batalla ya no era en contra de los nacionalistas sino frente al imperialismo representado en Estados Unidos.

Así como las ideas peronistas se instalaban en el campo sindical, el ámbito de la cultura quedó atrapado en la disyuntiva de una administración estatal con poco presupuesto y la auto-promoción de los socios de la SADE que tenía límites económicos. Si bien la ADEA se había conformado por escritores peronistas como una respuesta a su exclusión de los altos círculos intelectuales de la SADE, sus premios y sus obras no habían logrado el reconocimiento esperado y la institución tampoco logró la obtención de un gran presupuesto estatal que acompañe su promoción cultural.

A partir de 1950, la identidad de los valores peronistas no daba lugar a afrentas o cuestionamientos por parte otros bandos. “Los escritores que habían proclamado su

unidad al proyecto peronista fracasaron en convertirse en los ideólogos oficiales o en los intelectuales orgánicos del peronismo” (Fiorucci 2011, 120). El último espacio de los escritores peronistas, la Junta Nacional de Intelectuales, fue clausurado en 1953.

La segunda presidencia de Juan Domingo Perón a partir de 1952 incentivó la ruptura de la ADEA ya que esta organización percibió menos recursos y el gobierno tenía menos confianza en sus acciones. Los miembros de la ADEA percibieron una voluntad de absorber los campos de la cultura y la educación desde el ámbito del partido peronista, mediante la elaboración de libros de texto con contenido partidario a favor de Perón y su esposa Eva.

1.2. La Iglesia argentina en el siglo XX

La Iglesia cumplió un papel activo dentro de los cambios sociales y políticos de América Latina en el siglo XX. A partir de su vínculo indiscutible con las oligarquías y su participación en la educación, la Iglesia fue uno de los actores que planificó los cambios dentro de la sociedad en Argentina y otros países latinoamericanos.

A finales del siglo XIX, Argentina experimentaba un auge comercial y sus vínculos con Europa se estrecharon aún más. La llegada de una gran comunidad inglesa que se asentó en Argentina, en el campo y en la ciudad, provocó la llegada de nuevas ideas protestantes que se alejaban de la tradición hispánica católica. Muchos habían adoptado costumbres inglesas y el pensamiento de la sociedad argentina que poseía recursos altos se acercaba al liberalismo. Por otro lado, los anarquistas y socialistas empezaron a influir en la clase obrera, lo cual también apartaba a esta comunidad del catolicismo.

A principios del siglo XX, la Iglesia buscaba un lugar en el cual desarrollar su evangelización y su poder. Muchos inmigrantes provenían de orígenes católicos, pero rechazaban la participación de la Iglesia dentro de sus comunidades, muchos de ellos se sentían atraídos por las ideas socialistas y anarquistas. Además, la Iglesia había perdido la participación en la educación pública a partir de 1884 con la presidencia de Julio Roca. El trabajo social de la Iglesia se concentró en hospitales y orfanatos, pero no poseía una influencia social de importancia.

Tal como lo explica Gustavo Morello, “ante la pérdida de influencia en el mundo moderno, surgía la intención de restaurar la Cristiandad, entendida como el

proyecto de modelo social en el que la Iglesia es tutora, tanto del Estado como de la integridad de la vida civil de una comunidad” (Morello 2003, 43). La Iglesia fomentó la participación de laicos en la vida social y política de Argentina, por lo tanto, la Iglesia favoreció el proyecto de la oligarquía que no era católica en el afán de tomar un papel activo dentro de la política nacional. Por otro lado, la Iglesia tampoco descuidó su papel dentro de las clases medias y obreras por lo que se vinculó en el Círculo de Obreros y se creó la Liga Democrática Cristiana en 1902.

Esta apertura de la Iglesia tanto a los campos liberales como al campo de los obreros no fue del agrado de una fracción conservadora del clero que decidió cerrarse ante toda tendencia ajena al catolicismo. Este grupo se aglutinó en la llamada Acción Católica Argentina en 1928 y fundó la revista *Criterio*, que promulgaba el integrismo católico entendido como la conservación de los valores católicos frente a la expansión del socialismo.

Durante los años treinta, existía un alto sentimiento de nacionalismo que surgía en las clases medias y populares que se componían de inmigrantes ávidos de construir una nueva nación. Estas ideas enfatizaban “lo «argentino», una cualidad que se asociaba con la nueva cultura porteña o bien con una imagen romantizada del mundo del gaucho y de las tradiciones más «auténticas» del interior” (Klaiber 1997, 118).

Dentro de esta visión nacionalista, el catolicismo se registró como un requisito indiscutible para caracterizar al ciudadano argentino, a lo que se incluye el respeto por el orden y la autoridad. Estos dos aspectos se contraponen de manera clara con el socialismo y el anarquismo.

A partir de la necesidad de renovar su papel activo dentro de la política nacional, la Iglesia celebró el 32º congreso Eucarístico Internacional entre el 10 y el 14 de octubre de 1934. La intención del clero de inmiscuirse en la élite política, a pesar de que esta sea laica, se evidenció con el nombramiento del presidente Agustín Pedro Justo como patrón y anfitrión de esta ceremonia.

Este evento marcó una división dentro de la Iglesia ya que la mayoría del clero se declaró integrista², ellos fueron quienes planificaron “aprovechar la ocasión para forjar una nueva unión entre la Iglesia y la Patria, entre el catolicismo y la

2 Integrismo católico: se refiere a la fracción de la Iglesia que se mantuvo a favor de los gobiernos militares de 1930 a 1976 y que rechazaba la unión del catolicismo con las ideas socialistas o de Izquierda.

argentinidad”. Este evento contó con la participación de más de 200 mil católicos y fue el tema más importante dentro de la opinión pública durante 1934. (Klaiber 1997, 119)

Además, este nuevo rol activo de la Iglesia dio lugar a una alianza entre el clero, las Fuerzas Armadas y los civiles que estaban en contra del liberalismo y el socialismo. La unión de estos tres ámbitos dio lugar a un “modelo corporativo católico” (Klaiber 1997, 119). Este nuevo orden político resultó en la necesidad de que la Iglesia sea quien legitime a los grandes actores políticos, sean militares o civiles. Los futuros candidatos presidenciales, inclusive Juan Domingo Perón, buscaron un acercamiento con la Iglesia con la intención de conseguir su aprobación.

A partir de los años cuarenta, el peronismo se implantó en la vida política de Argentina con una visión transversal de toda la administración pública. Para la Iglesia, la figura de Juan Domingo Perón fue beneficiosa en un principio ya que no era liberal ni socialista y poseía el carisma necesario para abarcar a la mayoría de la aprobación popular. Además, Perón restituyó durante pocos años la enseñanza del catolicismo dentro de la educación pública, lo cual dio lugar a un renacimiento del valor de la Iglesia como religión oficial de Argentina.

Sin embargo, esta relación entre Perón y la Iglesia duró muy pocos años ya que el peronismo creó nuevas políticas como la legalización del divorcio y suprimió de nuevo la enseñanza católica en las escuelas. Al final del segundo mandato de Perón (1955) la disputa con la Iglesia fue tan grave que incluso se permitió el ataque a los templos católicos (Klaiber 1997, 121).

1.3. Juan Domingo Perón y la construcción de una nueva Argentina

La presencia de los militares en la política de Argentina a partir de los años treinta se configuró como la manera en que se podía mantener en calma a los grupos radicales que ya existían en el país y que exigían revoluciones sociales. Durante los años anteriores, los militares se habían vinculado con cargos políticos, pero en función de presidencias temporales que fueron reemplazadas por la elección de presidentes democráticos. Sin embargo, es indiscutible que la intención de los militares siempre consistió en buscar beneficios para su clase sea de una forma abierta o mediante la influencia de sus altos oficiales en el Estado.

Sin embargo, los militares tomaron un papel activo y abierto en la política nacional a partir del 6 de septiembre de 1930, cuando el ejército preparó un golpe de Estado con la intención de tomar el gobierno. Este golpe de Estado fue preparado por parte de una fracción de los militares de cargos medios y altos dentro de la que se encontraba Juan Domingo Perón. El resultado fue el encarcelamiento del presidente Hipólito Yrigoyen, que murió en prisión, y la llegada al poder de José Félix Uriburu. Este nuevo presidente provocó cambios radicales en los cargos públicos e instauró una política castrense. Juan Domingo Perón no ocupó cargos de importancia durante el mandato de Uriburu ya que se dedicó a su carrera militar y viajó a Europa y a Chile (Martínez Díaz 1986, 6).

El período comprendido entre 1930 y 1943 se desarrolló entre las disputas de los bandos nacionalistas -que provenían del Ejército y de la oligarquía- y el bando civil que estrechaba lazos con el socialismo y las luchas proletarias. En medio de estas discordancias, Juan Domingo Perón ocupó pocos cargos políticos de relevancia, pero su carrera como militar se vio fortalecida con su envío a Italia, donde estudió varias disciplinas sociales y militares. A su regreso en 1941, fue ascendido a coronel y se acercó cada vez más a los líderes políticos de la época que en su mayoría fueron militares. De este modo, el cargo más alto que llegó a obtener fue Jefe del Departamento de Trabajo. Este nombramiento fue decisivo para su posterior presidencia y bajo su figura como defensor de los trabajadores.

Este nuevo cargo vinculó a Juan Domingo Perón con algunas organizaciones sindicales que habían decidido conversar con el gobierno militar. Al año 1941 la fuerza obrera agremiada contaba con un 60% de la población obrera. Pero solo un 10% de esta población estaba sindicalizada (Martínez Díaz 1986, 40). La unión de Perón con este grupo de sindicalizados fue gradual y se fundamentó en la recomposición de la Confederación General del Trabajo (CGT) con un claro liderazgo de Perón.

Esta comunión hizo posible que se realicen varios cambios sociales a favor de los trabajadores que fueron promulgados por Juan Domingo Perón, lo cual puso su nombre dentro de la opinión pública. Su figura se hizo individual, es decir, ya no era más un militar que ocupaba un cargo público sino un funcionario que mostraba liderazgo y carisma para representar a la clase obrera y defender sus derechos.

El lenguaje de Perón resultaba ambiguo ya que se vinculaba tanto con el pensamiento marxista -con referencias a los conceptos de proletariado y burguesía- al mismo tiempo que promovía una comunión entre Estado, capital y trabajo. Sin embargo, los altos mandos militares encontraron que las propuestas de Perón en el campo laboral no resultaban beneficiosas para los empresarios cercanos a ellos. Esto provocó la renuncia de Perón y la consecuente exaltación de su nombre como figura de defensa incondicional de los trabajadores. Juan Domingo Perón había contraído matrimonio con Eva Duarte, quien se convirtió en su mano derecha y en su aliada popular frente a los ciudadanos.

La elección popular de Juan Domingo Perón como presidente de Argentina en 1946 causó un respiro en las divergencias con el Ejército. En este primer momento, los militares consideraban que un aliado suyo ocupaba la Presidencia y que podían convencerlo de continuar con la administración castrense del Estado. Sin embargo, Perón hizo cambios en los ministerios y secretarías de Argentina con el afán de componer una nueva clase política. Esta fue la base de la corriente que llevaría el nombre de peronismo. La visión del peronismo como administradores del Estado ponía énfasis al fortalecimiento de las instituciones públicas con la finalidad de ser rectores de todos los ámbitos políticos y sociales del país.

Sin embargo, se mantenía la divergencia en el discurso peronista ya que su primer mandato propuso cambios en la estructura del gobierno que se acercaban tanto al nacionalismo como a la defensa de la clase obrera. Dentro del campo del capital, se incentivó la nacionalización de los servicios básicos al igual que planificó la expansión de la industrialización dentro del territorio argentino. Durante la primera presidencia de Perón, la clase obrera creció en número a raíz de la aceleración de la industria.

Sus discursos identificaban valores de paz y esperanza para lograr un renacimiento de Argentina a través de lo que Perón llamaba “progreso”. Para Perón, Argentina debía expandirse dentro del campo del comercio y la industria con el afán de convertirse en una potencia latinoamericana. Esto acercaría al país a otras potencias europeas y norteamericanas con las que se podrían crear vínculos culturales y sociales. Además, el crecimiento económico de Argentina bajo la visión del peronismo significaría la expansión de la clase media, la cual lideraría una nueva nación con mayor acceso a la cultura y la tecnología.

La oposición al peronismo poseía rasgos conservadores y estaba concentrada en la élite empresarial. La principal queja de la oposición era la visión de Perón de considerar a la propiedad privada como un elemento de función social. La intención detrás de la expropiación de las grandes empresas que albergaban extensos territorios no solo se relacionaba con una idea de justicia social. El peronismo buscaba que el Estado sea el administrador de la industria. Por lo tanto, Perón había calculado que las empresas dedicadas a la extracción de petróleo o minerales debían ser estatales (Martínez Díaz 1986, 59).

La justicia social fue el estandarte del manejo discursivo de Juan Domingo Perón. Sin embargo, sus ideas estaban atravesadas por la disyuntiva de construir un Estado industrializado y capitalista frente a una lucha por derechos sociales y laborales para la clase obrera. Su plan durante su primera presidencia se enfocó en expandir el capital de Argentina por medio de la exportación de bienes y la nacionalización de los servicios básicos. Al mismo tiempo, buscó la reivindicación de la clase obrera por medio de la concreción de derechos que reclamaban los sindicatos. A finales de los años cuarenta, Juan Domingo Perón y Eva Duarte se habían posicionado como la pareja nacional que lideraba los cambios sociales y prepararía un nuevo rumbo para Argentina. La clase obrera pasó de tener un interlocutor a encontrar a su líder, quien sería la figura más importante del siglo XX en Argentina.

1.4. Nacimiento de *Adán Buenosayres*

Leopoldo Marechal se vinculó al peronismo a partir de su doctrina cristiana y su acercamiento al nacionalismo. Según Marechal, la marcha del 17 de octubre de 1945 fue la primera vez en que se convenció de ser peronista y narra que era “el encuentro de una Argentina que desconocía, una Argentina invisible que algunos habían anunciado literariamente, sin conocer ni amar sus millones de caras concretas” (Fiorucci 2011, 99). Leopoldo Marechal se refiere a la marcha que tuvo lugar en la Plaza de Mayo por parte de los líderes sindicales argentinos y una presencia masiva de simpatizantes de Juan Domingo Perón, quienes defendían su posición frente a la oposición burguesa.

Los vínculos de Leopoldo Marechal con la política surgieron a partir de esta marcha en la que se posicionó de forma radical la imagen de Juan Domingo Perón como defensor del pueblo argentino. Sin embargo, Marechal no ocupó cargos

importantes dentro del peronismo y su trabajo fue cercano a la docencia y la promoción de la cultura.

Marechal viajó en varias ocasiones a España y Francia durante los años veinte. En estos viajes conoció a Unamuno y a Picasso al igual que se reencontró con el pintor José Fioravanti. Estas experiencias en Europa dieron como resultado la construcción de *Adán Buenosayres*, su primera novela en prosa. Marechal ya había publicado notables libros en poesía, pero el autor explica que hubo una necesidad de utilizar la prosa para expresar nuevas ideas:

Llegó un momento en que yo tenía que decir una cantidad de cosas, de experiencias, de vivencias, de ontología, pintar los hombres de mi tierra, su problemática, todo lo que tiene de poético, de humorístico, de trágico, de cómico, y me di cuenta que eso no lo podría hacer en un poema, porque eso pertenecía realmente a la épica. (Sierra 2011, 29-30)

Una de las características más visibles de esta primera obra, que tomó diez años en construirse, es la unión entre la poesía y la prosa. En el momento en que se publicó *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal ya había presentado varios libros de poesía en Argentina como *Los Aguiluchos* (1922). *Adán Buenosayres* fue editada y distribuida con fervor entre algunos de los círculos intelectuales de Argentina en el año 1948.

Sin embargo, su momento de publicación coincidió con el conflicto que nacía entre los escritores peronistas y antiperonistas. En aquel momento, Leopoldo Marechal seguía vinculado a los intelectuales argentinos de élite y formaba parte de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). La publicación de su primer trabajo en prosa, *Adán Buenosayres*, no resultó del agrado de sus pares, quienes se sintieron aludidos y ridiculizados en la narración de esta novela. Esto provocó la casi expulsión de Leopoldo Marechal de los círculos de escritores martinferriistas, lo cual también significó que pocas editoriales quisieran publicar sus textos inéditos o reeditar *Adán Buenosayres*.

La trama de esta novela cuenta las horas previas a la muerte del protagonista Adán Buenosayres, un poeta porteño, mientras recorre los arrabales de Buenos Aires junto a un grupo de intelectuales con el que mantiene conversaciones acerca de la estética, la vanguardia y la modernidad. Según Luis Hernán Castañeda, “estos (el

grupo de intelectuales) están asociados con el lugar de la tradición criolla decimonónica argentina en el ámbito de la cultura urbana contemporánea, que ha sido profundamente modificada por las oleadas de inmigración y por el surgimiento de una industria cultural masiva” (Castañeda 2015).

Adán Buenosayres se construye a partir de los diálogos entre los personajes mientras estos se trasladan de forma silenciosa por las calles de la ciudad o cenan en la casa de alguno de ellos. Sus conversaciones son escuchadas por algunos personajes ajenos al grupo de amigos de Adán Buenosayres que toman estas ideas como revolucionarias y polémicas. Para el protagonista, este recorrido ciudadano en el que observa a los habitantes de Buenos Aires resulta desalentador.

Graciela Maturo describe el paisaje en el que se desenvuelve la novela *Adán Buenosayres*: “El autor se incluye bajo diversas máscaras en los círculos infernales de una Argentina corrompida, sumida en los siete pecados capitales y en sus vicios conexos de estupidez, trivialidad y vaciamiento espiritual” (Maturo 2015, 105). Esta es la escenificación de un Buenos Aires caótico y sin pudor que ha entrado en la modernidad, imagen que se asimila como un infierno inmoral. Adán Buenosayres percibe un eclipse de los valores intelectuales que representan la tradición cultural y social de Argentina.

El principal motivo de *Adán Buenosayres* es la disyuntiva entre la modernidad, como sinónimo de progreso, y la tradición porteña que nace de la figura del gaucho y de la conciencia popular. Esta propuesta de Leopoldo Marechal intentó provocar una nueva intención dentro de la literatura en donde se vincula a la creación literaria con un planteamiento político ligado a la búsqueda de una identidad nacional.

Capítulo 2: Severo Arcángelo: creación de un héroe y de un ideal

A pesar de que Leopoldo Marechal mantuvo un rol activo en el área cultural de Buenos Aires, no contó con el auspicio de las editoriales ya que se había alejado del núcleo intelectual argentino. Por esta razón, la publicación de su segunda novela *El Banquete de Severo Arcángelo* se dilató hasta 1965, pese a que fue construida en los diez años anteriores.

La novela *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965) posee dos narradores: una voz introductoria que se identifica como Leopoldo Marechal y la voz de Lisandro Farías, uno de los comensales y quien recibe una licencia de Severo Arcángelo, quien ideó el banquete, para tomar nota de los preparativos de este rito de paso. La novela inicia con la narración de Leopoldo Marechal quien se presenta como autor del libro. Este autor Marechal también asegura que esta historia surgió de la narración que hiciera Lisandro Farías antes de morir. Leopoldo Marechal indica que desea guardar fidelidad a los escritos de Farías y que intentará “no traicionar este relato” (Marechal 2012, 11).

Los géneros narrativos como la novela requieren el estudio de la voz de donde nace el relato, el narrador. El género narrativo requiere una voz de autoridad que es la que decide qué contar y qué vacíos dejar. Por esta razón, se entiende que hay una relación estrecha entre la focalización del texto y la voz narrativa. Además, el narrador presupone desde el inicio una posición en el espacio y en el tiempo. Como lo explica Oscar Tacca, en *Las voces de la novela*, “la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni de los personajes. Pero sin narrador no hay novela” (Tacca 1978, 69).

Por un lado, el narrador conduce la velocidad de la novela, es decir, puede detenerse a describir un pequeño espacio en una habitación o puede contar en un párrafo la construcción de una nación. Esta elección de aceleración o pausa posee una carga simbólica particular ya que connota un estado espiritual, un sentimiento o una intencionalidad. Por otro lado, el narrador decide qué es lo que quiere mostrar dentro de todo el panorama de este mundo paralelo. El narrador también crea los giros argumentales que le dan sentido y emoción a la obra. El misterio es uno de los principales requisitos para que haya movimiento en una obra. Desde un inicio, la

novela *El Banquete de Severo Arcángelo* nos advierte que nos vamos a adentrar a una historia de aventuras, un viaje místico con inesperados giros.

No obstante, mi sueño infantil quedó en pie; y lo realizo ahora en *El Banquete de Severo Arcángelo*. Es una novela de aventuras, o de “suspenso”, como se dice hoy: se dirige no a los niños en tránsito hacia el hombre, por autoconstrucción natural, sino a los hombres en tránsito hacia el niño, por autodestrucción simplificadora (Marechal 2012, 7).

Esta es parte de la introducción a la novela y es la primera clave narrativa. Cabe indicar que esta introducción se relaciona con el primer momento de la narración: la voz del autor que se identifica como Leopoldo Marechal. En la novela de estudio nos enfrentamos a dos narradores. En primer lugar, la voz de Leopoldo Marechal como narrador introductorio se expresa al contar cómo conoció la historia que nos va a contar, las razones por las cuales se propuso la escritura de este texto y la necesidad de ser fiel a lo que le dejó Lisandro Farías.

En segundo lugar, se encuentra el narrador testigo de la novela que es uno de los invitados al banquete y el único que sobrevivió al mismo, Lisandro Farías. Esta es la voz editorial que narra lo que vio, lo que sintió y lo que supuso acerca del banquete. Farías posee una licencia documental por parte de Severo Arcángelo, es quien puede tomar nota de los preparativos para conservar un documento que funcione como evidencia de lo sucedido. La intención de Severo Arcángelo de nombrar a Lisandro Farías como documentador de estos acontecimientos se refiere a la necesidad de que este banquete no sea olvidado y que sirva de manual para la realización de futuros ritos similares.

2.1. El periodista Lisandro Farías

Lisandro Farías es el principal narrador de la novela ya que funciona como testigo de la preparación del banquete de Severo Arcángelo. Además, se hace hincapié en que los únicos sobrevivientes al Banquete son Farías y los dos payasos que fueron contratados por Severo Arcángelo para que sean la oposición y quienes terminan en condición de locura. Se deja en entredicho qué sucedió con el resto de comensales y con el mismo Severo Arcángelo, solo se conoce que ya no se encuentran en Buenos

Aires. Lisandro Farías es el heredero de la información preparativa del banquete, la cual incluye las cintas magnetofónicas con las que espiaban los payasos y los documentos de los treinta y tres comensales. Esta documentación es utilizada como un recurso de verosimilitud y un registro de que los hechos pueden ser comprobables. Además, esta novela busca ser un manual para el desarrollo de futuros banquetes y estos documentos son evidencia de las instrucciones que se deben seguir.

Una de las intenciones más claras para elegir a un narrador testigo dentro de la novela es indicar al lector que se trata de un suceso real, que esta es una historia que sucedió en Buenos Aires. Para ello, se utilizan los recursos periodísticos de contar con fuentes humanas y documentales que pueden ser revisadas. Se trata de construir un texto no solo verosímil, sino que parezca histórico, que posea rasgos objetivos. Esta intención se refiere de manera directa al propósito de establecer un criterio político y religioso en el lector mediante la presentación de documentos que no son considerados ficción sino como elementos de estudio social y religioso.

De acuerdo a la narración de este periodista cuando se encuentra con Leopoldo Marechal en el hospital, Lisandro Farías nació en la pampa argentina junto a personas que se dedicaban a la doma de caballos, cuyo conocimiento provenía de sus antepasados gauchos. En estas llanuras argentinas, Farías adquirió las habilidades de los gauchos, el sentido de la doma de los caballos y la sabiduría para dominar a la naturaleza y encauzar sus frutos para el beneficio del hombre. El carácter de Farías se acerca al orgullo y a la ambición, por lo cual decide viajar a Buenos Aires ya que la pampa le resultaba un reto poco ambicioso para su carácter.

Y la primera de mis expansiones ocurrió justamente cuando, resuelto a partir de aquel horizonte que ceñía en el sur, abandoné la llanura para reclamarle a la metrópoli un destino que a mi entender se me debía (Marechal 2012, 19).

Sin conocer la ciudad y sin los instrumentos sociales que lo integren a la misma, Lisandro Farías se condujo entre la incertidumbre. Sin embargo, un año más tarde conoció al dueño de un diario que le ofreció trabajo como periodista, el doctor Bournichon. La tarea de Farías era aprender el oficio del periodismo y hacer méritos a partir de su carácter curioso e inquieto. En este sentido, Farías expresa lo siguiente: “a la sombra benéfica del entusiasta Bournichon me convertí en una máquina de referir y adobar lo múltiple cotidiano” (Marechal 2012, 20).

Cuando Lisandro Farías se presenta ante Leopoldo Marechal, le cuenta que el primer acontecimiento que recuerda de Severo Arcángelo fue cuando trabajaba como periodista en un diario de Buenos Aires y se le había encargado asistir al entierro de un grupo de fundidores que habían sido asesinados cuando reclamaban mejores atenciones en la Fundición Arcángelo. En esta primera imagen que guarda Farías de Severo Arcángelo, se hace notorio que se trata de que el fundidor es un capataz fuerte y decidido ya que había mandado a acribillar a los empleados que marchaban en contra de las condiciones laborales de su empresa. Sin embargo, Farías luego conoció de frente a Severo Arcángelo cuando fue llevado a su mansión bajo la custodia de la Enviada Número 3. En este segundo encuentro, Farías aceptó el papel de ser el enviado, el mensajero del banquete y el único que no viajaría a la Cuesta del Agua.

Lisandro Farías es un narrador editorial, es un personaje que se inmiscuye en los preparativos del banquete y que mira, desde diversas aristas, la realización de este rito. Esto significa que Farías posee una nueva oportunidad para ejercer el valor del intelecto ya que entrelaza ideas y contrapone valores para juzgar o calificar las acciones de los demás invitados al banquete.

Esta es la oportunidad de Lisandro Farías para ser dueño de su destino, así posee decisión de acción y de pensamiento. La curiosidad y la intención de conocer la verdad son las características que llevan a Lisandro Farías a investigar todos los aspectos de los preparativos del banquete. De este modo, se inmiscuye con los payasos que fueron contratados por Severo Arcángelo para actuar como la oposición. Por esta razón, resulta ambigua la posición de Farías a lo largo de la novela ya que traspassa la barrera de ser un comensal del banquete que está convencido de las ideas de Severo Arcángelo y se convierte en un actor que puede interferir en el cumplimiento o no de este rito de paso.

Dentro de su complicidad con los payasos, Farías participa en varias ocasiones en sus planes y los acompaña en hazañas de espionaje. Sin embargo, no deja de ser partícipe del banquete y comensal por lo cual debe someterse al examen por parte del sacerdote Pablo Inaudi, quien somete a los comensales en una prueba de lealtad mediante el castigo físico que se representa en el azote de sus espaldas. Por lo tanto, Farías también debe renunciar, como los demás comensales, a los bienes materiales y las banalidades de “la Vida Ordinaria”. Este es el principal requisito para renacer dentro de la Cuesta del Agua ya que se requiere una renuncia total a la modernidad y a las necesidades materiales.

Lisandro Farías es un narrador por vocación, su intención es conocer los pormenores del banquete y, de cierto modo, sospecha que se trata de una mentira y trata de conocer las verdaderas intenciones de Severo Arcángelo. Estas ideas no llegan a completarse ya que las últimas instancias del banquete lo sumergen en el miedo de perder el camino hacia la Tierra Prometida. Después de la exploración de la culpa junto a Pablo Inaudi, Farías comprende que es un ser humano incompleto y que requiere la salvación de su alma al igual que el resto de comensales. Lisandro Farías es el instrumento para comunicar a Buenos Aires acerca de esta nueva posibilidad salvadora que preparó Severo Arcángelo con el objetivo de crear una tradición, asegurar el legado de este rito.

-Esta es mi conclusión –le dije-: lo que importa no es el Banquete, sino el trámite de su organización. Es un trámite lento y enrevesado, en el cual nos han metido a todos con la vaga promesa de un Banquete final. Y aquí estamos, yo, usted y los otros, debatiéndonos entre dos líneas de fuerza: una que trata de ganarnos para el Banquete y otra que intenta hundirnos en la noche de los réprobos. Lo que buscan el Fundidos y sus cráneos organizadores es “teatralizar” el viejo simbolismo de la condición humana: una lucha de méritos y desméritos, con vías a una “recompensa” final (Marechal 2012, 258).

La cita anterior muestra a un Lisandro Farías que acepta su condición de hombre incompleto y su necesidad de ser salvado a través del rito que preparó Severo Arcángelo. En la cita, Farías aclara que el camino hacia la Cuesta del Agua se representa en el viaje interior, en la búsqueda de una recompensa final a través de los méritos que se expresan en las acciones cotidianas.

Por lo tanto, el propósito inicial de Lisandro Farías como crítico del Banquete es una tarea incompleta ya que también es parte del rito, cumple con los requisitos y se prepara para participar del banquete. Cada uno de los personajes que actúan como comensales son representados como partícipes convencidos, seguros de ser parte del sacrificio para salvar sus almas. Sin embargo, Farías intuye desde el principio que su salvación no está en la Cuesta del Agua y que su labor periodística como documentador de los preparativos del banquete es su único camino hacia la Tierra Prometida.

Por esta razón, es el único comensal que sobrevive al Banquete y regresa a la ciudad para ser internado en un hospital. No es casual que se encontrara posteriormente con Leopoldo Marechal. Se puede entender como una circunstancia planificada el hecho que Farías haya conocido en las últimas instancias de su vida a un prestigioso escritor que puede heredar la información que ha traído desde el banquete para comunicar a Buenos Aires acerca de la Cuesta del Agua y la salvación a partir de la ruptura de la modernidad.

2.2. El escritor Leopoldo Marechal

La primera voz narrativa que se distingue en la novela es una imagen ficcional del autor: Leopoldo Marechal. Es imposible pensar que se trata de una imagen real del autor que, si bien surge de la idea de autenticar su voz, es un invento que transporta al lector a un momento fijo en donde nace la narración.

Uno de los rasgos que caracterizan a este escritor ficcional es la paralela que se puede trazar entre los datos biográficos del escritor Leopoldo Marechal y su versión ficcional como autor. Para cumplir con esta ilusión narrativa, se inicia el relato con lo que puede ser entendido como una caracterización autobiográfica. El autor ficcionado habla de las obras que ha escrito, de las publicaciones que se realizaron y de su posición social.

Después de su primer matrimonio y el fallecimiento de su esposa, el escritor real Leopoldo Marechal inició una relación con Elvia Rosbaco a quien dedica esta novela y quien es representada por Elbiamor. Después de la muerte de su primera esposa, Marechal envió a sus dos hijas a un colegio religioso en provincia y convivió con Elvia hasta su muerte. En aquel entonces, la relación con sus hijas era displicente y Marechal se dedicó a la escritura, a la religión y a su nueva mujer. En este momento, escribió la novela *El banquete de Severo Arcángelo*.

La intención es explicar cómo el narrador ficcional ha llegado a obtener esta información privilegiada y secreta de parte de Lisandro Farías. Por lo tanto, Leopoldo Marechal enfatiza su papel como cultivador y celador de la cultura argentina ya que ha sido escogido para construir esta historia.

Enterré a Lisandro Farías en el cementerio de Dolores. Y regresando al hospital recibí de su administrador los documentos que el difunto me había

dejado en herencia... Las fichas me revelaron treinta y tres nombres, algunos bien conocidos en la ciudad, que no divulgaré nunca en atención al secreto de la empresa (Marechal 2012, 258).

El objetivo de los ritos es la posibilidad de ser reproducidos, para lo cual cuenta con instrucciones y documentos que permitan que el rito se pueda repetir. Los ritos se refieren de manera directa a lo religioso ya que surgen no solo de la necesidad de trascendencia sino de la posibilidad de hacer visible lo espiritual, lo cual es entendido como un campo que sobrepasa lo material y consciente.

Esta relación con lo religioso se puede ver desde el inicio de la novela, cuando el escritor ficcionado Leopoldo Marechal explica que requiere una concentración particular, una condición espiritual única para enfrentar la construcción de este relato. Esta introducción nos acerca al tema principal de la novela que es la construcción de ritos a partir de los símbolos. Por lo tanto, Leopoldo Marechal indica que requiere una ceremonia de iniciación y purificación que tiene referencias a la magia para iniciar el relato de Severo Arcángelo.

Por otra parte, no me sentía yo en condiciones de afrontar una empresa narrativa de tan extraña catadura, y por una razón bastante grave: atacados Elbiamor y yo por enemigos invisibles cuya identidad se nos escondía, resolvimos acudir a una operación de magia ceremonial... (Marechal 2012, 9).

La voz narrativa como autor Leopoldo Marechal es corta y precisa. Convive con la idea de un Marechal famoso, cuyos versos se han hecho populares y cuya fama se extiende a lo largo de las pampas argentinas. Por lo tanto, Marechal cuenta que iba a visitar a un viejo amigo que se dedicaba a la doma de potros y a quien había dedicado un poema. Esta imagen también exalta la fama que Marechal supone de su obra, ya que explica que iba a visitar a su amigo para explicarle e interpretar los versos que había escrito sobre él. Este es un rol pedagógico que tiene relación con la superioridad que siente Marechal frente al resto y, por esta razón, ayuda a su amigo domador a entender los versos que le ha dedicado ya que considera que la poesía es un lenguaje elevado que no está diseñado para el entendimiento popular. Esto se puede ver en la siguiente cita:

Barral sabía de memoria los versos que yo le había dedicado a él y a la dignidad antigua de su oficio; y sus instancias, impuestas con la venerable discreción del Sur, yo había desarrollado para él alguno de los simbolismos que se dan en el poema (Marechal 2012, 13).

El relato de la conversación de Marechal con su amigo Barral se interrumpe con los lamentos de un Lisandro Farías moribundo, quien reconoce en Marechal a un gran escritor nacional y le entrega la narración de los preparativos del banquete de Severo Arcángelo. A partir de la presentación de Lisandro Farías como el narrador editorialista de la novela, la voz de Marechal desaparece y solo regresa cuando narra la muerte del periodista. Marechal asegura que esta es la narración objetiva que le refirió Lisandro Farías y que su papel en la novela ha sido la de editor, pues solo pondría orden en la narración de los preparativos del banquete.

Esto quiere decir que el objetivo de la novela es construir una historia real, bajo parámetros periodísticos en donde existen documentos fidedignos que son evidencia de lo sucedido y donde se reproduce la voz del periodista. El uso de este recurso no es casual ya que proviene del planteamiento íntimo de la novela: proponer una posición política y religiosa a partir de un lenguaje objetivo cercano al periodismo.

2.3. La construcción del banquete dentro de lo político y lo religioso

El principal tema de la novela *El Banquete de Severo Arcángelo* es la salvación del ser humano a través de un rito de paso que se representa en el banquete. Esta ritualidad surge del personaje Severo Arcángelo, quien representa el motor de empuje para que el banquete se complete. En un principio, la novela muestra a Severo Arcángelo como un capataz de la fundición Arcángelo, una persona que ha perdido su humanidad a partir de la falta de compasión frente a la explotación de sus trabajadores. Sin embargo, el personaje de Severo Arcángelo es ambivalente ya que se traza una línea en su vida que divide un antes y un después a partir de la muerte de su esposa.

En este contexto Severo Arcángelo conoce a Pablo Inaudi, una figura adolescente y sabia que representa lo espiritual en el orden cristiano. Inaudi es un sacerdote y un consejero que invita a Severo Arcángelo a planificar la liberación de

un grupo de personas que también sienten la culpa de haber perdido su humanidad. Severo Arcángelo acepta este papel de héroe liberador, de mesías que guiará a un grupo de personas a partir de las instrucciones del sacerdote Pablo Inaudi.

Según las instrucciones de Inaudi, el primer paso es encontrar a un grupo de personas que requieran esta libración y que estén dispuestas, aunque al principio no lo sepan, a sacrificar su vida por traspasar una frontera hacia lo divino. Severo Arcángelo ubica a la ciudad de Buenos Aires como su nación y, dentro de estos límites, escoge a un grupo de treinta y tres personas que serán los comensales del banquete liberador que prepara.

De este modo, Arcángelo construye una pequeña nación dentro de los límites de su mansión y se convierte en el presidente de la misma. A continuación, se analizará cada uno de los personajes relevantes de la novela para comprobar que el motivo de la salvación que se explica en la novela se acerca tanto a los valores cristianos como peronistas que confluían en Argentina durante la primera mitad del siglo XX.

2.4. La misión de Severo Arcángelo

Lisandro Farías intentó suicidarse luego de la muerte de su esposa. Esta mujer representaba la vida ordinaria y moderna, una casa llena de aparatos eléctricos y la armonía de un hogar. Cuando Farías tomó el revolver de su tío con el que quiere matarse, recibió la visita de una mujer que lo drogó y lo embarcó en un auto. Esta mujer que salvó su vida fue enviada por Severo Arcángelo para invitar a Farías al banquete. La Enviada Número 3 y el periodista llegaron juntos a una mansión en las afueras de Buenos Aires. Entonces Farías conoció a Severo Arcángelo que estaba sentado en su oficina, acompañado de su ayudante –y corifeo– Impaglione:

... era un hombre de cincuenta y cinco años, estatura mediana y complexión fuerte, no obstante las aristas ascéticas de su rostro y los puntazos con que su armazón de huesos duros asomaba debajo de la ropa suelta, elegante y en visible descuido: tenía la piel morena, como tostada en fogones externos e internos, y ojos azules cuya mirada se retraía en sus cuencas o se lanzaba de pronto al asalto, como las uñas contráctiles de un tigre. (Marechal 2012, 43)

La primera descripción de Severo Arcángelo demuestra la razón de su nombre de pila: Severo. Se trata del dueño de una metalúrgica que ha cultivado una riqueza enorme y que poco se ha preocupado a lo largo de su vida por el bienestar de otros, lo que incluye a sus empleados y a su familia. Severo era un hombre de hierro. Esta impresión surge también de la descripción de Farías que habla de un “armazón de huesos duros” y una piel morena tostada en fogones externos e internos. Severo es la imagen del capataz de la era de las máquinas, el siglo XX.

Este hombre de armazón de hierro se encerró en su fundición y construyó su carácter a través del fuego, tal como él lo explica: “Y yo, desde los ocho años, tosté mi cuerpo y mi alma en aquel horno de fundir metales” (Marechal 2012, 44). Sus sentimientos se atrofiaron en esta fundición; se trata de un hombre que se dedicó a lo material y a construir una fortuna a pesar de la pérdida de su humanidad. Por lo tanto, Severo Arcángelo acumuló una numerosa fortuna a cambio de sus sentimientos, de lo sublime de su alma.

Durante su presentación, Severo Arcángelo se refiere a un episodio común que compartió con Lisandro Farías. Ambos estuvieron presentes en la muerte de cuatro fundidores que fueron asesinados en una protesta. Farías era periodista y reseñó este episodio al decir: “Los cuatro muertos, en sus ataúdes y bajo el sol, atraían a las moscas de la calle” (Marechal 2012, 43). Esta imagen de degradación impregna de culpa a Severo Arcángelo, su valor es la de un capataz atroz y sin misericordia que no distingue el valor de otro ser humano. Esto representa uno de los pilares del arrepentimiento de Severo Arcángelo: haber fundido su alma con el metal, es decir, convertirse en un Hombre de Hierro.

Según la conversación en la que Severo Arcángelo se presenta ante Lisandro Farías, el temor más grande del hombre es la falta de trascendencia, la mortalidad significa olvido. Esta necesidad de buscar trascendencia es representativa para el fundidor ya que la muerte de su esposa significó un símbolo de su propia temporalidad. En la siguiente cita, Severo Arcángelo comenta acerca de la relatividad del tiempo, el sentido cotidiano en el que sucede la vida y que se interrumpe por un accidente cotidiano.

- ¡Tiempo! - gruñó- ¿Qué cosa es el tiempo? ¡Nada en sí! Es una posibilidad que se realiza no bien la “cualificamos” de alguna manera. El tiempo real es una sucesión de “gesticulaciones cualitativas”.

[...] - ¿Y de qué modo Severo Arcángelo “cualificó su tiempo? - insistió Impaglione rico de mímica-. Lo hizo con una sola gesticulación: ¡la de alimentar el fuego de sus hornallas! Y en aquella gesticulación única se le detuvo el tiempo, con lo cual el Fundidor de Avellaneda entró en una especie de muerte... (Marechal 2012, 45-46).

En la cita anterior, el fundidor inicia el relato de un accidente de automóvil que provocó que deba dejar la fundición para recuperarse en su mansión. Esto se conoce como la “ruptura del gesto único”, lo cual hace referencia a que Severo Arcángelo estaba acostumbrado a realizar el mismo trabajo todos los días cerca del fuego de la fundición. La condición de rutina elaborada se rompió cuando debió quedarse en su casa. Por lo tanto, Severo cuenta que este alejamiento del fuego provocó que recupere parte de sus sentimientos mortales, empezó a recuperar su humanidad al alejarse del fuego de la fundición. A este episodio lo llama la “resurrección engañosa” ya que provocó que empiece a reflexionar acerca de sus acciones como fundidor a tiempo completo. Severo comenta: “Lo verdaderamente catastrófico era que yo había sustraído el tiempo y malogrado la posibilidad humana de otras criaturas. Y esos desequilibrios no tardaron en lanzarme a La Exploración del Remordimiento” (Marechal 2012, 48).

Luego de que la estancia en su mansión provocó que Arcángelo se separara del fuego, el fundidor planteó en su mente que su arrepentimiento requiere de un castigo físico, su cuerpo debe ser sometido al dolor para cumplir a cabalidad con La Exploración del Remordimiento. Por lo tanto, su ayudante Impaglione azotó a Severo con la hebilla de un cinturón, es decir, hace palpable el dolor interior y provoca un castigo que fue autorizado por el mismo Severo Arcángelo. El azote de sus nalgas solo significa el inicio de la humillación, existe una reflexión acerca de la condición del hombre a partir de la idea de la mirada del otro. La humillación es el método de expiación de la culpa que Severo Arcángelo utiliza para expresar el arrepentimiento.

Por lo tanto, Impaglione explica que Severo Arcángelo debe someterse a castigos más indignos, su orgullo debe ser exterminado para renacer como un alma nueva y pura, libre de remordimientos porque el dolor y la humillación evaporarían toda culpabilidad. Impaglione describe de la siguiente manera la escena del descenso de Severo Arcángelo a la humillación final:

-Ese impuro quemador de hombres –recitó- se despoja de sus vestiduras ante los ojos yertos del jorobado Triboulet. ¡Y se lanza, en mero calzoncillo a la intemperie y a la lluvia, sin más techo que la copa de un ombú y sin otra cama útil que las espinas y el barro de afuera! (Marechal 2012, 48)

Entonces, Severo Arcángelo se sumerge en el final de su rito de expiación: la humillación de dejar de ser un hombre y convertirse en un animal de chiquero. Este momento se denomina El Chiquero de la Iluminación ya que Severo Arcángelo escucha la voz de Pablo Inaudi, el sacerdote, quien le propone la realización de un banquete. Esta figura es fundamental para entender a Severo Arcángelo como un héroe ya que vincula el arrepentimiento con una misión ulterior, una intención no solo de cambiar la vida sino de conducir a otros hacia la salvación. El segundo nombre del fundidor, Arcángelo, denota la segunda etapa de su vida: la del arrepentimiento. De este modo, Severo Arcángelo se convierte en un héroe en proceso, un salvador que ha tenido que primero redimir sus culpas.

La figura del héroe es un modelo de hombre ideal que funciona como ejemplo para los demás seres humanos que pertenecen a una comunidad. En el caso de la novela de estudio, se hace una referencia directa hacia los héroes griegos y los viajes que ellos deben realizar. La novela hace varias referencias al autor clásico Hesíodo, quien habla de la raza los semidioses en donde se encuentra Eneas, Aquiles y Hércules. Ellos provienen de un linaje divino; sin embargo, son mortales y humanos. La característica que une a estos héroes es su descenso al Inframundo, un pasaje que los devuelve a la Tierra con el valor de la sabiduría. Este es el mismo camino que cumple Severo Arcángelo cuando se humilla ante sus iguales y se convierte en un animal de chiquero, esta es una representación del Inframundo heleno ya que este rito de paso renueva su condición de heroísmo a través de la prueba y el dolor físico.

El papel del héroe es universal porque sus acciones están directamente relacionadas con una comunidad. Es el reflejo de lo que una sociedad considera ejemplar, un sinfín de cualidades que glorifican a una persona y enseña a las demás a imitarla. El héroe es quien libera, quien diseña y quien dirige. También es la figura del sacrificio, de quien está dispuesto a poner a un lado sus necesidades por las del resto.

La figura de Severo Arcángelo debe proyectar heroísmo a partir de su condición de arrepentido, de hombre que ha pecado pero cuya fe le ha brindado redención. La introducción en la que dramatiza junto a su ayudante, Impaglione, narra

el momento en que sintió la vocación de armar el banquete, era un llamado divino que implicó el sacrificio y el sufrimiento. Esta es una evocación cristiana al motivo del arrepentimiento, el cual es el principal requisito para la redención. Severo Arcángelo debió descender a un infierno, degradar su cuerpo al convertirse en un cerdo dentro de un chiquero para convertirse en un ser redimido ante lo divino.

El sacrificio físico preparó a Severo Arcángelo para convertirse en un héroe, la figura del sacrificio personal. Sin embargo, existen dos momentos en la construcción de Severo Arcángelo como héroe: el primero es la expiación de sus culpas a través del dolor y la humillación personal y el segundo paso es la transformación social. La figura de Pablo Inaudi, el sacerdote, surge luego de que Severo Arcángelo supera su prueba personal en el chiquero. Inaudi le propone realizar el banquete, congrega a otros pecadores y expiar sus almas de las culpas acumuladas debido a su naturaleza como Hombres de Hierro. De este modo, se comprende que la historia de un héroe no se reduce a las acciones ejemplares dentro del ámbito personal, sino que requiere de la expansión social de estas acciones.

Severo Arcángelo decidió congrega a su pueblo dentro de los límites de su mansión, escoge de forma exacta a cada uno de los representantes de Buenos Aires que estarán incluidos en el banquete. Entonces se interna en Buenos Aires, en la masa de personas pecadoras e indeseables que requieren la salvación y la redención. La Cuesta del Agua resulta ser un lugar mítico en donde se cumplirán los anhelos de los comensales, la culminación de su perdón.

Severo Arcángelo se convierte en el autoproclamado presidente de esta naciente comunidad de comensales que representan lo más bajo de la sociedad argentina: asesinos, violadores, suicidas y mezquinos. “Solo un alma bruja como la de Severo Arcángelo pudo entresacar hombres y mujeres de tan diversos mundos, para unirlos en un collar armónico y sentarlos a la mesa de un Banquete que tanto se pareció a un aquelarre” (Marechal 2012, 18). Para este héroe, Argentina está representada en los límites de Buenos Aires ya que la ciudad representa la conjunción de todos los hemisferios, el espacio cosmopolita. Lisandro Farías, el encargado de contar sus preparativos, explica:

Algunas veces –comenzó a decir Farías- he pensado que la concepción del Banquete monstruoso, tal como se dio en Severo Arcángelo, sólo pudo cuajar en Buenos Aires. Porque Buenos Aires, en razón de su origen y de sus todavía

frescos aluviones, no es una sola ciudad sino treinta ciudades adyacentes y distintas, cada una de las cuales aprieta su mazorca de hombres y destinos en interrogación (Marechal 2012, 18).

Arcángelo es el héroe de esta novela, el mesías que planifica, ordena y promueve el sacrificio de estas personas para encaminar al pueblo hacia un nuevo orden. Su misión es social ya que busca salvar a un grupo de personas y llevarlas a lo que, según su entender, sería el paraíso. La figura de Severo Arcángelo como conductor del banquete hace referencia a la imagen de Moisés quien debe ser el guía de un pueblo que ha sido esclavizado por Egipto. El camino hacia la Tierra Prometida requiere la construcción de nuevos valores y reglamentos dentro del pueblo.

El papel de Moisés es ejemplar porque es capaz de renunciar a una vida de riquezas y tranquilidad cuando se da cuenta que su deber es rescatar a los judíos que viven en Egipto y conducirlos a la Tierra Prometida. En este caso, Moisés recibe un mensaje divino que se asemeja al que recibe Severo Arcángelo cuando Pablo Inaudi le propone realizar el banquete. De este modo, Severo Arcángelo asume el papel de Moisés para llevar a cabo una ceremonia (el banquete) y guiar a su pueblo elegido (los comensales) hacia la salvación.

El ejercicio de liderazgo de Severo Arcángelo nace desde su interés por llegar a ser heroico ante los demás, para lo que necesita un pueblo al cual guiar. Esta es una de las características más valiosas para definir a este personaje como un líder. De este modo, la obra de teatro que ejecuta, que se representa en el banquete, es el mecanismo para ejercer poder sobre un grupo de personas: las escoge, las alimenta, las instruye y las encamina a su ideal de salvación que se representa en la Cuesta del Agua –la Tierra Prometida-.

La administración de esta nación contenida dentro de los límites de la mansión donde se realizará el banquete recae en la figura de Severo Arcángelo. La intención de este líder es provocar un sentido de igualdad entre los comensales, una distribución del conocimiento, de las ideas y de los objetivos. Por lo tanto, Severo Arcángelo no solo busca organizar el banquete sino implantar una visión particular de la función del ser humano dentro de la sociedad. En este aspecto, la idea del sacrificio es fundamental ya que cada uno de los comensales debe someterse a un castigo físico para expiar sus culpas. Este se considera un rito de paso mediante el cual los comensales estarán en iguales condiciones antes del banquete.

Este aspecto se relaciona con el campo político en cuanto a la administración de una nación a través de un líder popular. Durante los años cuarenta, la figura de Juan Domingo Perón influía en la idealización de un futuro de justicia social, sobre todo para la clase trabajadora. El acercamiento del peronismo a las ideas socialistas tenía base en la consolidación de un Estado que acapare el poder y sea el conductor de la nación en el campo económico y social. Sin embargo, las ideas de Perón fueron ambiguas y trató de aglutinar bajo su tutela tanto a los partidarios de Izquierda como de Derecha. Este fue el nacimiento del peronismo y el inicio de la división entre partidarios de Perón.

En un estudio de Graciela Maturo denominado *El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal*, se vincula la figura de Juan Domingo Perón con la de Severo Arcángelo:

Lo que remite a Juan Domingo Perón en este retrato es esa caracterización de tigre y esa pintura del soldado, tostado en los fogones de la zona cordillerana que recorrió incansablemente, y en los fuegos internos propios de su condición ascética y meditativa. Pero además de la configuración esencial, que hemos visto señalada con aproximaciones mitológicas, es principalmente el suceso narrado en la novela lo que apunta decididamente al conductor; es decir, el haber puesto en marcha una empresa que aquí es llamada “preparativo del Banquete”, y que tiene mucho de juego simbólico, teatral, barroco, cómico y sublime como todo aquello que religa el hacer humano a fines trascendentales (Maturo 2015, 108).

La lectura que hace Graciela Maturo se refiere al objetivo de Severo Arcángelo de construir una situación en la que se pueda representar como conductor del pueblo. Se destaca un valor patriótico no solo en cuanto a la identidad, sino a partir de la necesidad de encaminar al pueblo hacia un paisaje simbólico de liberación.

Además, Graciela Maturo se refiere a los monólogos que Severo Arcángelo realiza en el bosque –y que son grabados por los payasos de forma clandestina– no solo como muestras de auto-convencimiento sino como una estrategia para exaltar su valor heroico y preservar su memoria como ser humano ejemplar. Severo Arcángelo utiliza la teatralidad y los registros que concede a Lisandro Farías para salvaguardar su legado. Graciela Maturo plantea a los monólogos de Severo Arcángelo como una

construcción cercana a Domingo Perón y sus discursos en cuanto a evidencia de su paso por el mundo:

El hecho de que estos se hallan grabados (los monólogos de Severo Arcángelo), en la cinta magnetofónica nos trae una referencia concreta al líder ausente y a sus mensajes grabados que los militantes conocíamos y nos transmitíamos con celoso sigilo en ese tiempo en que señores democráticos habían prohibido hasta la mención del nombre de Perón (Maturó 2015, 110-111).

El valor del lenguaje es importante tanto en el caso de Severo Arcángelo como en Juan Domingo Perón ya que ambos utilizan el discurso y las asambleas como medio de comunicación entre el líder y el pueblo. Con la finalidad de conseguir el apoyo del grupo obrero de Argentina, Juan Domingo Perón empleó discursos en los que enfatizaba su intención de ser un defensor del pueblo. La vida de Perón debía ser una proyección de la imagen de modelo de héroe a quien imitar. De esta manera, el peronismo planteó un argentino ideal, quien debía poseer características tales como: un hombre culto que ha viajado al extranjero, nacionalista y católico.

El traslado de Juan Domingo Perón del campo militar al civil tiene relación con la renuncia de Severo Arcángelo a ser el capataz de la fundición para convertirse en un ciudadano que trabaja en condición de igual con el resto. Este interés no puede ser tomado como altruista ya que la misión de Severo Arcángelo es convertirse en líder y mesías para así culminar su transformación de culpable a héroe.

Por lo tanto, Severo Arcángelo deberá convencer a los futuros comensales de que el camino que él construye es el único que les llevará a la salvación. Primero, debe influir en ellos para provocar miedo y culpa. Estas dos ideas nacen de las asambleas en las que se discute el valor ínfimo del ser humano frente a la expansión del Universo y el concilio en el que se habla de las edades de la raza humana, que está condenada a su desaparición. El recurso del miedo es un instrumento para controlar a los comensales que no estén dispuestos a someterse al rito de paso que supone la realización del banquete. Una vez que los comensales se han sumergido en el temor, Severo Arcángelo habla de la única forma de liberación, un solo camino a seguir que es el sacrificio.

Aquí se inmiscuye el valor teatral de la novela, ya que Severo Arcángelo utiliza maniobras de actuación para construir un personaje de sí mismo. El lenguaje de Severo Arcángelo se maneja en dos ámbitos contrarios: por un lado, busca la liberación de un pueblo que ha caído en la acumulación de lo material y, por otro lado, considera que esta salvación solo será posible a través de un sacrificio cristiano en el que solo unos pocos están incluidos.

2.5. Las instrucciones de Pablo Inaudi

De acuerdo con la concepción católica, se requiere la presencia de una figura humana que sea el vínculo con lo divino con la finalidad de concertar los ritos. En otras palabras, la presencia de un sacerdote es esencial en la construcción de un evento divino. Este es el papel que cumple Pablo Inaudi, el sacerdote, quien representa a un individuo que está inmiscuido en ambos mundos: el terrenal y el divino. La primera narración de Severo Arcángelo, en donde cuenta cómo llegó a concebir la construcción del banquete, culmina con la intervención de Pablo Inaudi.

-En cuatro patas me acerqué al chiquero –narró simplemente-. Lo reconocí en su olor de fango y de basuras fermentadas. Luego vislumbré las formas grasientas de los cerdos que dormían allí en su colchón barroso. Pero algo me anunciaba que había tocado yo un límite final. De modo que, asomándome al chiquero, hundí mi cara en la inmundicia. Entonces, a mi lado y detrás, oí una voz que me llamaba: “¡Severo!”. En tierra como estaba, observé a mi alrededor y no había nadie. “¡Severo, levántate!”, dijo entonces la voz desconocida. Recobré precisamente mi vertical humana, ¿y quién se manifestó delante de mis ojos? Impaglione, ¿quién se manifestó debajo de la luna y junto al Chiquero de la Iluminación?

-Pablo Inaudi- salmodió Impaglione como quien lanza una fórmula cabalística.

- ¿Y qué hizo allí Pablo Inaudi?

-Lo que hizo allí- recitó el corifeo- se llama “La Proposición del Banquete” (Marechal 2012, 54).

De este modo, Pablo Inaudi funciona como el enviado divino que transmite el mensaje. Además, es el guardián de la guía para llegar a la Cuesta del Agua. Inaudi representa un requisito principal para que los comensales sean aceptados para el banquete. Cada uno de los candidatos debe cumplir con una estancia de meditación y penitencia que es custodiada por Inaudi. Sin embargo, solo se narra el pasaje que cumple Lisandro Farías. En este episodio, Inaudi azota al periodista y cuestiona su condición dentro del banquete: ¿es un invitado o es un opositor?

El sacerdote anticipa el futuro a través del estudio de la personalidad de cada comensal, es quien califica su moralidad. Si bien es solo uno, Inaudi representa a una raza superior que puede hacer referencia al hombre de oro. Algunas de sus características físicas hacen que su edad y su origen sean inciertos.

Pablo Inaudi mostraba en mi calabozo el aspecto de un adolescente; y lo reiteró en las escasas oportunidades en que se manifestó luego a mis ojos. Pero alguna vez me dije que aquella extremada juventud lo era sólo en su verdor externo y aparente, como si Pablo Inaudi cristalizara en sí todo el Tiempo y viviera en una “perpetuidad” sin estaciones. Algo semejante se daba en su físico humano, ya que poseía los caracteres fisiognómicos de todas las razas, bien que sin definirse por ninguna (Marechal 2012, 161).

El sacerdote prepara a los futuros comensales, pero también los clasifica, los pone a prueba. De esta manera, Inaudi representa el poder eclesiástico dentro de la administración del banquete, el poder clasificatorio de la religión católica. Su figura no solo es la de un sacerdote sino la de un juez capaz de dividir a los candidatos en dos grupos: quienes están dispuestos al sacrificio y quienes no merecen la salvación. La visión de Arcángelo de construir una nueva nación que lo proponga como su líder requiere que sus nuevos habitantes posean una ideología uniforme de acuerdo con sus ideales y aciertos. El instrumento para forjar esta nueva especie de hombres está en el poder que tiene Pablo Inaudi de someterlos a la prueba del sacrificio y la flagelación.

2.6. La oposición de Gog y Magog

Tal como sucede a lo largo de la novela, lo teatral se erige sobre lo espectacular³. Por lo tanto, debe haber una exageración en las mímicas, un aspecto histriónico. Este valor teatral es esencial en la construcción de los payasos: son actores contratados para ser la oposición del banquete y, sin embargo, no están seguros de estar en contra de la realización del banquete porque también desean ser recibidos en la Cuesta del Agua.

Los payasos Gog y Magog representan la oposición del banquete de Severo Arcángelo, mejor dicho, fueron contratados para cumplir con este papel. Esta es una de las características del banquete: su valor teatral en donde Severo Arcángelo planifica la realización del banquete y tiene cuidado con cada detalle, incluso de la contratación de opositores. Cada uno de los comensales del banquete representa los errores que se cometen en el exterior -el violador, el suicida, el cornudo, el ambicioso-. Todos ellos han sucumbido en la Vida Ordinaria y todos han destruido su vida hasta llegar a ser despreciables. Sin embargo, todos poseen una doble identidad y cada uno de ellos protege sus pecados con secretos, cubre sus verdaderas historias. El papel de Gog y Magog es utilitario dentro de la narración, ya que son los que revelan los secretos ajenos, los que investigan y ridiculizan a los supuestos herederos de la Cuesta del Agua, es decir, los comensales que fueron elegidos por Severo Arcángelo para llegar a la Tierra Prometida. En la primera introducción que hacen a Lisandro Farías, los payasos explican:

-Vea –me dijo Gog eludiendo mi pregunta-. En esta casa todos los rufianes alquilados por el Viejo Truchimán tienen dos historias. Una, la falsa, es la que se divulga con fines propagandísticos; otra, la real, es la que guarda el Viejo Zorro en sus archivos poderosamente blindados (Marechal 2012, 79).

Según lo que se evidencia a lo largo de la novela, Lisandro Farías es el encargado de contar la historia de los preparativos del banquete, quien tiene la capacidad de vincularse con todas sus aristas: los adeptos, los contrarios, los secretos.

³ Este término tiene relación con el género dramático que busca causar un impacto sentimental en el lector o espectador.

Su labor periodística lo conduce a ser curioso y a entrometerse en los lugares prohibidos. El encuentro de Farías con los payasos marca un giro especial porque representa el tras bastidores de la obra de teatro que intenta montar Severo Arcángelo. Farías conversa con Bermúdez sobre su encuentro con los payasos, le advierte que debe alejarse de ellos, los tilda de mentirosos y rufianes. Sin embargo, la curiosidad de Farías y su necia intención de conseguir “la verdad” lo lleva a buscarlos de nuevo.

La etimología de Gog y Magog proviene del Antiguo Testamento, del libro de Ezequiel en los versículos 38 y 39. Dentro de la tradición hebrea, se relaciona a Gog con un pueblo que habitaba en las estepas de Turquestán y Ucrania durante el siglo VII a.C. Magog significa “el que proviene de Gog”, es decir, los descendientes de este pueblo. Según la narración bíblica, el pueblo de Gog era nómada, pero elegía a su favor las tierras altas en donde criaban caballos y mulas. Gog hace referencia a la característica de encontrarse en tierras altas y frías, pero también hace referencia a la soberbia, a los gobernantes tenebrosos que ansían poder a toda costa. Esta idea se refiere a la narración bíblica de Ezequiel, la cual identifica al pueblo de Gog como una nación bárbara que está dispuesta a sacrificar a su ejército para probar que es superior a Dios (Yavé).

(Se dirige al pueblo de Gog) En aquel día, ¿acaso no te enterarás de que mi pueblo Israel vive confiado? Ventrás desde el lejano norte, desde el lugar donde habitas, junto con otros pueblos numerosos. Todos ellos vendrán montados a caballo, y serán una gran multitud, un ejército poderoso. En los últimos días atacarás a mi pueblo Israel, y como un nubarrón cubrirás el país. Yo haré que tú, Gog, vengas contra mi tierra, para que las naciones me conozcan y para que, por medio de ti, mi santidad se manifieste ante todos ellos (Ezequiel 38: 15-16).

El pueblo de Gog es un instrumento para que el mundo conozca el poder de Yavé, la narración es una provocación a este pueblo para que intente atacar a Israel – considerado el pueblo elegido por Dios-. Esta referencia se transparenta en el papel de los payasos dentro de la novela. Gog y Magog fueron contratados para impedir la realización del banquete, pero, sobre todo, sus acciones de protesta enaltecen el poder de Severo Arcángelo. De este modo, son un instrumento para glorificar la imagen de

Severo Arcángelo como salvador ya que son ridiculizados desde el inicio al implantar en ellos la teatralidad de payasos poco confiables.

Después de que Farías se inmiscuye con ellos, los planes de Gog y Magog intentan ser más elaborados y con mayor precisión. Los payasos son espías y recaban los archivos secretos con la intención de dar a conocer la supuesta farsa que ellos creen que es Severo Arcángelo. En el segundo encuentro con ellos, Farías relata:

Esta vez, por debajo de sus exterioridades grotescas, más allá de sus petulancias y desmoronamientos, yo había observado la constante de una “línea dura”, inflexible y pertinaz, que se daba tanto en Gog, la mente directriz, cuanto en Magog, el brazo ejecutivo de “la resistencia”. Y al reflexionar en que aquella oposición al Banquete había sido calculada por sus mismos organizadores, me sobrecogió un malestar indecible que sentí luego muchas veces en el transcurso de mi aventura y que definí más tarde como “el pavor del símbolo”. (Marechal 2012, 98)

Durante sus intervenciones, intentan probar que todo es un espectáculo burdo, que Severo Arcángelo ha engañado a todos con la mentira de la Cuesta del Agua. Esta técnica es reprochada por Arcángelo, ya que su intención no fue provocar que su oposición contratada lo desmienta. Tras descubrir que los payasos pueden ser una amenaza para la realización del banquete, Severo Arcángelo los humilla y castiga de manera que los payasos comprendan su condición de inferioridad.

A lo largo de la novela, se realizan tres concilios en los que se plantean los problemas de la Vida Ordinaria. Estos son los medios que utiliza Severo Arcángelo para convencer a sus comensales. La intención de los tres concilios es provocar en los candidatos la sensación de ser ínfimos, destruir su voluntad y su ego hasta el punto de considerar que el único camino de salvación es el banquete y la posterior huida a la Cuesta del Agua.

Estos concilios también son utilizados por los payasos para provocar exactamente lo contrario, se enfrentan con los expositores y los ridiculizan. Durante el primer concilio, el astrofísico Frobenius explica a los asistentes el tamaño del Universo, la intención es demostrar lo ínfimo que es el ser humano en relación a los demás planetas, estrellas y galaxias. La oposición intenta dismantelar este concilio y se dirige a los invitados a través de megáfonos, acusan al doctor Frobenius de ser un

cornudo y de alterar sus computadores, lo que provocaría errores en los cálculos que presenta. Antes de ser desalojados, Magog exclama: “¡No sean los idiotas útiles de un Régimen podrido hasta la médula!”. (Marechal 2012, 107) Cuando los payasos son desalojados, Gog protesta: “¿No estamos en una democracia?” (Marechal 2012, 107). La confusión que provocan los payasos en el primer concilio logró que los comensales se enteraran de su existencia; sin embargo, el doctor Frobenius y Arcángelo cumplieron su objetivo: desestabilizar la voluntad de los comensales al demostrar el ínfimo valor del ser humano frente al volumen del Universo.

Si bien los payasos son contratados por Severo Arcángelo para cumplir con la misión de ser la oposición, Gog y Magog estudian con cuidado el plan de su jefe, espían a los comensales y toman una posición política y de acción. Por un lado, su condición es la de obreros porque tienen un valor utilitario dentro del banquete. Por otro lado, los desmedidos castigos y la falta de atención a sus necesidades básicas (vivienda y alimentación respetable) provocan que los payasos cuestionen su relación laboral con Severo Arcángelo.

Además, su intención es provocar un motín, una rebelión que detenga la preparación del banquete y reconstruya las relaciones sociales dentro de la mansión. La intención final de los payasos es la repartición equitativa del capital, cuya representación está en el banquete. Para los payasos, Severo Arcángelo impone su ideal simbolizado en la Cuesta del Agua para someter a los comensales (el pueblo) y ponerlos a su favor. Esta es la referencia directa que nace del manifiesto de los payasos cuando dicen: “La Cuesta del Agua es el opio del pueblo”.

Se puede hablar de tres momentos dentro de la actuación de los payasos dentro de la preparación del banquete. En una primera instancia, los payasos cumplen con su acuerdo de actuar como una oposición pagada. Este papel se puede ver de manera más clara durante el primer concilio del banquete, cuando el doctor Frobenius explica la inmensidad del Universo y la pequeña porción que ocupa el ser humano.

En este concilio inicial para el banquete, los payasos se instalaron en las copas de unos árboles e interrumpen el espectáculo por medio de altavoces y comentarios humorísticos y ridículos. Su propósito es calificar de lunático a Frobenius y ridiculizar el concilio a través de burlas. Durante este primer concilio, se puede entender a esta como una primera fase de actuación de los payasos en la cual todavía no existe un afán político ya que actúan con la intención de cumplir las órdenes de Severo Arcángelo.

Gog y Magog han investigado el pasado de cada uno de los comensales y de Severo Arcángelo con la intención de descubrir secretos vergonzosos o inmorales y utilizar esta información para desacreditar al banquete. Entendemos que esta es una labor básica y primeriza para quien tiene como encargo ser la oposición de un proyecto. Esta es la primera herramienta que utilizan para sacudir el pensamiento de los habitantes de la mansión, aunque su intención sea la de cumplir su papel como oposición al banquete. En la siguiente cita, los payasos utilizan la información que han conseguido acerca de Severo Arcángelo y lo acusan de asesino.

-Ese que habla -preguntó Gog-, ¿no es un tal Severo Arcángelo, que mató a su mujer y la enterró secretamente junto al tercer eucalipto de la izquierda? ¿No es el mismo que organiza un Banquete inmundo para estrangular las voces de una conciencia tan abominable como el origen de su fortuna? (Marechal 2012, 107).

En esta primera instancia de la actuación de los payasos, las acusaciones desacreditan al banquete y dejan en ridículo a sus comensales. Este primer concilio finaliza debido a una explosión provocada a los payasos que causa que los comensales huyan del teatro. Después de esta primera actuación de la oposición, los payasos reciben castigos físicos y sus condiciones de vida empeoran. Esta es una de las razones por las que los payasos deciden ahondar sus investigaciones y tomar un papel activo en la destrucción del banquete.

Este nuevo papel activo incluye la actuación de Lisandro Farías, quien es uno de los comensales que busca llegar a la Cuesta del Agua y a su salvación. El papel de Lisandro Farías es complejo ya que tiene lugar en ambos lados de la preparación del banquete: por un lado, ayuda a Gog y Magog en sus investigación y elucubraciones; por otro extremo, cumple con los ritos y sacrificios que exige Severo Arcángelo a los comensales al igual que forma parte de la Operación Cybeles.⁴

4 Operación Cybeles: La misión que Severo Arcángelo encomendó a Lisandro Farías fue encontrar a Thelma Foussat, una mujer que había quedado viuda hace poco. Foussat se había quedado tendida en la sepultura de su esposo durante un mes, en una actitud de total desconsuelo. Lisandro Farías asegura que se trata de una mujer hermosa pero que su semblante hace pensar que no existe ánimo en su interior, que ha perdido toda intención de

La segunda etapa de Gog y Magog representa la lucha activa en contra del banquete. En este episodio aparece el manifiesto de los payasos y su provocación para que los comensales y los ayudantes de la mansión (cocineros y cocheros que no participarán del banquete) se levanten en contra de Severo Arcángelo. Esta provocación nace del manifiesto que distribuyen y que llama a una revolución que descentralice el poder que posee Severo Arcángelo. Los payasos hablan de manera directa de una relación feudal con el organizador del banquete.

Las acciones de los payasos son clandestinas, su intención es dar a conocer que el plan de Severo Arcángelo posee ciertos matices de locura y que la revolución verdadera se encuentra en irse en contra del banquete. Si bien los payasos se manejan desde la clandestinidad, su aparición en el primer concilio provoca que luego tengan un papel activo en las actividades preparativas del banquete ya que los comensales esperan sus acciones con el afán de definir si lo que están viviendo en la mansión no es más que un teatro. Además, se identifican de manera directa con los sirvientes de la mansión que no forman parte del grupo de comensales: los cocineros y quienes están a cargo del transporte. A partir de los castigos que sufren fruto de las apariciones públicas que realizan, los payasos lanzan un manifiesto que clavan en los árboles de la mansión, a vista de todos los involucrados en el banquete:

Se hace saber a los desprevenidos habitantes que la Cuesta del Agua no existe. Sólo es una engañifa cocinada por el Viejo Explotador de Hombres, con el fin de adormecer a la masa y hacerla servir a su plan tenebroso... Así obra el Capitalismo Burgués: un sector minoritario copa y usufructúa el Festín de la Vida, y a los trabajadores le arrojan el hueso pelado, la cáscara vacía de una ilusión jubilatoria. ¡Compañeros, no se dejen pescar con una sucia lombriz! La Cuesta del Agua es el opio del pueblo. Y el Banquete del Viejo Crápula, si es

vivir. Severo Arcángelo lleva a Thelma Foussat a la mansión y la somete a experimentos de los que no se poseen detalles. La intención es convertir a Thelma en una mujer ejemplo que se parece a un hombre-robot. Se trata de un cuerpo que se acerca a la perfección estética y que causa que todos los hombres que la vean recreen en su semblante la imagen de la mujer que aman. Thelma se convierte en uno de los recursos del banquete que intenta transformar a los comensales en personas que renuncian al placer sexual y sentimental.

que se realiza, no tendrá ningún sobreviviente. Firmado: Gog y Magog (Marechal 2012, 135).

Este manifiesto de los payasos ubica a los personajes de la oposición en una ideología anticapitalista, en contra de la burguesía. Si bien no se hace referencia a una intención socialista, sí se enmarca en la revolución del proletariado, en una liberación contra el capataz. De este modo, los payasos ubican a los comensales en el plano de un contrato laboral implícito en donde Severo Arcángelo sería su terrateniente. En este momento, los payasos buscan liberar a los comensales y reunirlos para rechazar el proyecto de Arcángelo.

El papel de los payasos dentro del proyecto de Severo Arcángelo representa el ámbito laborista, la Izquierda. Asimismo, la manera en que se desenvuelven Gog y Magog es clandestina y con pocos recursos materiales. Esto podría compararse con la lucha que emprendió el lado izquierdista del peronismo conocido como Montoneros. Además, no se debe olvidar que Severo Arcángelo posee una marcada intención religiosa católica, característica principal del lado burgués y de Derecha. La Iglesia fue un escudo de contención para este bando que buscaba desacreditar al lado laborista al calificarlo como una milicia irregular que debía ser detenida por la fuerza.

Sin embargo, es importante recalcar que Severo Arcángelo ha contratado a los payasos para que formen una oposición al banquete. Es decir, la intención es descalificar al bando laborista a partir de su nacimiento: son un instrumento de la Derecha, de la Iglesia y de la burguesía para acreditar la labor de su líder. En este punto, podemos referirnos de nuevo al pasaje bíblico de Ezequiel en donde se narra sobre el pueblo de Gog. En ambos casos, se trata de una provocación al enemigo para acreditar el poder de Dios. Severo Arcángelo ha contratado a dos payasos (una forma de ridiculizar a la oposición) para que se enfrente a su plan y, a partir del fracaso consistente de Gog y Magog, fortalecer y engrandecer su plan liberador –la Cuesta del Agua–.

La tercera y final instancia de los payasos se refiere a su rendición, al debilitamiento de sus fuerzas a partir de la culminación de los preparativos del banquete. En este punto Gog y Magog se resignan al cumplimiento del banquete y temen por su futuro. En otras palabras, ponen en duda si el trabajo que realizaron como oposición al banquete no fue un error y que la verdadera salvación está en la Cuesta del Agua y en el cumplimiento del rito del banquete. Esta idea también surge

de la distancia que marca Lisandro Farías después de que se ha sometido a la humillación con latigazos por parte de Pablo Inaudi. Cuando Farías desaparece de la vista de los payasos y cumple con sus responsabilidades como comensal del banquete, Gog y Magog ponen en duda su papel como opositores que buscan la igualdad de los miembros de la mansión. Sus pensamientos se transportan desde el ámbito social en el que buscan la liberación de los comensales hacia un ámbito privado y personal en donde se preocupan por su bienestar.

Los payasos han sido condenados al aceptar su papel como opositores del banquete porque su papel de contrario provocó que Severo Arcángelo afianzará su proyecto a través de la consolidación del miedo dentro de la población de la mansión. El objetivo del banquete es trazar un rumbo distinto, el camino a la salvación de la población que vive en un territorio. La nación que conduce Severo Arcángelo debe ser regular, se debe suprimir la voluntad del individuo para dar lugar a la colectividad que actúa bajo los mismos propósitos y responsabilidades. Las figuras de Gog y Magog son un ejemplo que clarifica la relación entre lo religioso y lo político con la novela ya que funcionan como un medio para organizar una idea y llevarla a la práctica. La intención tanto de la política como de la religión es crear un liderazgo que establezca los valores y la identidad de un pueblo.

Por ejemplo, en el campo de la política, existe un bando que se encuentra en el “poder” y que está encargado de administrar lo público. Gog y Magog buscan una equidad en el poder, la repartición de los bienes a los pobladores de este territorio. Para cumplir este objetivo, requieren quebrantar el poder absoluto que posee Severo Arcángelo. De este modo, los payasos crean un último plan, un desesperado intento por impedir que se cumpla el banquete. Los payasos secuestran a Severo Arcángelo e intentan tomar su lugar en la ceremonia principal del banquete. Este plan fracasa ya que una multitud de voces apoya a Severo Arcángelo, el presidente de este banquete ha logrado su labor como líder y ahora es reconocido por los comensales como la fuente de orden dentro de esta sociedad erigida dentro de la mansión.

En esta imagen del fracaso de Gog y Magog está implícito el papel que juega la sociedad, es decir, la masa de personas que funciona no como individuo sino como multitud. Esta es la prueba final para los payasos ya que su manifiesto y sus acciones de rebelión no lograron convencer a los pobladores de la mansión. Por lo tanto, se puede entender que Severo Arcángelo previno que el banquete requería del papel de

los opositores para contrarrestar su voz idealizada. La intención fue desde el inicio que el fracaso de los payasos desvanezca las dudas de los comensales.

Gog y Magog son víctimas del banquete porque fueron utilizados para un camino de liberación que no los incluye. Por esta razón, son los únicos que quedan amarrados como perros fuera de la mansión, se dice que se encuentran enloquecidos por lo que sus ideas tendrían nulo valor posterior.

Capítulo 3. Instrucciones para la ruptura de la “Vida Ordinaria”

3.1. La función política del mesías: relación entre Moisés y Severo Arcángelo

El término mesías proviene del arameo y del hebreo, se refiere a la denominación de “el Ungido”. Dentro del judaísmo, este término se refiere a una condición escatológica⁵ de un individuo cuya identidad no se conoce. Sigmund Mowinckel explica que el término mesías se plantea en futuro. Esta idea se refiere a que el mesías no llega aún a la Tierra y, según los judíos, no puede referirse a la figura de Jesucristo. La escatología del mesías se relaciona con un tiempo nuevo, un cambio que ocurrirá en el futuro. Mowinckel indica que el mesías no es la figura central del judaísmo a pesar de que este término se refiera a “una esperanza futura”. Sin embargo, el cristianismo retomó esta representación y la implantó en la imagen de Jesucristo con la intención de hacerlo legítimo dentro de su papel como enviado de Dios.

El término mesías se refiere de manera directa a una acción: ungir, el que ha sido ungido. Esta idea se vincula con la ritualidad, con un escenario en que se ha realizado esta acción y que ha transformado a la persona en mesías. De acuerdo con Mowinckel, la acción de ungir se refiere a santificar los objetos, a proveerles de un poder sobrenatural. Este acto se podía realizar en edificaciones, en objetos religiosos o en personas. Por ejemplo, se ungía a una persona moribunda como una manera de descontaminarlo de la enfermedad (Mowinckel 1975, 7).

La unción requiere de un elemento oleoso o un aceite que posee facultades sagradas y es capaz de transmitir el poder y la santidad al objeto. Se trata de una transformación del objeto o de la persona que ha sido ungido y, por lo tanto, una forma de distinguirla de los demás. De este modo, el papel del mesías o “el Ungido”

⁵ El término escatológico dentro de la religiosidad se refiere a una visión del futuro, a lo que ha de acontecer. De este modo, la escatología se puede dividir en dos espacios: el estudio de lo posterior a la muerte y la narración de lo que sucederá en el destino del Universo. Dentro de la tradición cristiana, se habla de un juicio final que se describe en el libro Apocalipsis e la Biblia. Del mismo modo, los cristianos consideran que llegará un nuevo mesías que será quien juzgue y condene a los seres humanos.

tiene un especial valor ya que en su contexto más amplio se refiere al “ungido por Yavé”. Este será un ser único, elegido desde lo divino, un monarca. Ser ungido lo une de manera directa con Dios, se convierte él mismo en un ser sagrado.

De esta manera, el término mesías tiene una base ritual y esto implica que existe un procedimiento concreto por medio del cual el objeto o la persona son santificados. Todo acto ritual se fundamenta en acciones repetitivas cuya función es perdurar en el tiempo. El objetivo es que los ritos se puedan realizar en distintos momentos y por medio de diversas personas. Esto devino en la creación del papel del sacerdote, una persona que conoce el rito y es capaz de realizarlo y transmitirlo para que otros lo repitan (Pereira de Quiroz 1968, 22).

Dentro de este rito, solo los sacerdotes estaban encargados de ungir a los objetos o personas como símbolo de santificación. Por lo tanto, los sacerdotes debían tener una posición social particular que los distinga de los demás, una condición de santidad. Estos solo son capaces de llevar a cabo un rito, sino que se convierten en personas santificadas o que también han sido “ungidas”. Dentro de la administración de una sociedad, esto implica que los sacerdotes cumplen un papel político, es decir, son identificados como una persona que sobresale como líder entre las demás por su condición de nexo con la divinidad.

En el sentido político del judaísmo, las personas “ungidas” provenían de la estirpe del rey David y su función dentro de la sociedad es ser quienes guíen al pueblo hacia la prosperidad. Según Mowinckel, “el Mesías es aquel que restaurará a Israel como pueblo, lo liberará de sus enemigos, reinará sobre él como rey y colocará a otras naciones bajo su soberanía política y religiosa” (Mowinckel 1975, 8). Dentro de esta caracterización de mesías podemos prever que se trata del rol de un monarca, de un administrador de la sociedad. En otras palabras, el mesías es quien debe liderar el camino que ha de seguir el pueblo a partir de su condición de “ungido”, de ser particular sobre los otros.

Además, la figura del mesías no solo se refiere a lo divino o santificado. El mesías es un nexo entre el presente y el futuro al igual que entre lo humano y lo sobrenatural. La condición escatológica del mesías plantea que existe una conexión entre esta persona y una esperanza futura, se trata incluso de la transformación de una persona en un ideal. Tal como lo explica Mowinckel, “el Mesías es, sencillamente, el rey de ese reino futuro, nacional y religioso, que un día se establecerá gracias a la intervención milagrosa de Yavé” (Mowinckel 1975, 170).

Dentro de este imaginario, debe existir una comparación entre las condiciones actuales y las futuras, es decir, entre lo real y lo esperado. El campo actual se debe plantear como un momento de tempestad y temor. La realidad es sobrecogedora y anticipa la muerte de la nación. Por lo tanto, la esperanza se plantea como un futuro próspero pero improbable dadas las circunstancias actuales. En este contexto, la figura del mesías es la única guía que podrá abrir el camino para los cambios positivos. Esa condición se cumple de manera precisa en la narración de Moisés, quien es referido como el padre del pueblo judío y el mentor de su fe en Dios (Pereira de Quiroz 1968, 21).

Existe una particular atención a los rasgos que diferencian a Moisés del resto de mesías que podemos encontrar en la tradición judeo-cristiana. La principal diferencia nace del valor claramente político que posee Moisés frente a su pueblo, lo cual se fundamenta en la creación de los diez mandamientos que se pueden interpretar como leyes de convivencia y de comunión con lo divino.

Moisés provenía de la familia de Jacob⁶ pero había nacido en Egipto, así que formaba parte de la segunda generación de judíos que habían sido esclavizados por los egipcios. Con la finalidad de acortar la expansión de los judíos dentro del territorio de los faraones, se ordenó la muerte de todo varón que naciera dentro del pueblo hebreo. La madre de Moisés lo escondió en una cesta y lo colocó sobre la corriente del río Nilo, con la esperanza de que alguna persona lo rescate. El niño fue encontrado por la hija del Faraón, quien le ofreció protección, para lo cual lo encargó a una nodriza hebrea. (Éxodo 2, 2-10)

Moisés fue escogido entre los niños hebreos para criarse bajo la cultura egipcia, pero él no ha olvidado su origen. Aconteció que un día Moisés fue testigo del maltrato que sufrían los judíos, miró cómo castigaban a quienes no trabajaban y asesinó al capataz egipcio que azotaba a un grupo de hebreos. Esta acción provocó la ira del faraón que condenó a muerte a Moisés, quien antes de que lo encuentren había huido. (Éxodo 2, 6-25).

⁶ Jacob es uno de los patriarcas de los israelitas. Procede de la familia de Isaac y tuvo un hermano gemelo llamado Esaú. Los dos hermanos representaban dos naciones y civilizaciones distintas: Jacob fue el padre del judaísmo mientras que Esaú se concentró en el territorio de Idumea, que se considera de la tradición árabe. (Éxodo 1-10) _

A continuación, Moisés recibió un llamado divino de Yavé a través de una llama que no se consume y escuchó que ha sido elegido para liderar la salvación del pueblo judío:

Y el Señor dijo: Ciertamente he visto la aflicción de mi pueblo que está en Egipto, y he escuchado su clamor a causa de sus capataces, pues estoy consciente de sus sufrimientos. Y he descendido para librarlos de mano de los egipcios, y para sacarlos de aquella tierra a una tierra buena y espaciosa, a una tierra que mana leche y miel, al lugar de los cananeos, de los hititas, de los amorreos, de los ferezeos, de los heveos y de los jebuseos. Y ahora, he aquí, el clamor de los hijos de Israel ha llegado hasta mí, y además he visto la opresión con que los egipcios los oprimen (Éxodo 3, 7-9).

Este llamado representa la acción de ungir a Moisés y transformarlo en una persona santificada y elegida por Yavé para representar a su pueblo: Israel. A continuación, Moisés lidera la liberación de su pueblo a partir de las instrucciones de Yavé, quien envía diez plagas a Egipto para demostrar su poder verdadero frente a lo terrenal (Éxodo 6, 28-30). La última plaga se refería a la muerte de todo primogénito de Egipto, tras lo cual el faraón se rindió y dejó que el pueblo israelita salga de su territorio. De este modo, Moisés acompañó y lideró el camino hacia la Tierra Prometida, el lugar que Yavé había prometido a los israelitas y en donde podrían fundar su nación.

La travesía de los israelitas hacia la Tierra Prometida fue ardua y muchos de ellos habían empezado a desconfiar de Moisés. Entonces Yavé se comunicó con Moisés y ordenó que ascendiera al monte Sinaí, donde le entregó dos tablas de piedra en donde se leían los diez mandamientos que regirían a los israelitas (Éxodo 19, 20). Sin embargo, Moisés no llegó a la Tierra Prometida ya que murió antes de que su pueblo alcanzara este territorio y pasó su mando a Josué. Este alcanzó la Tierra Prometida junto a una nueva generación de israelitas nacidos en el éxodo.

La imagen de Moisés fue reconocida como la de un patriarca, un líder santificado y un mesías. La representación de Moisés se relaciona de forma clara con lo político ya que plantea la construcción de una nación que debe regirse bajo las enseñanzas que él les dejará. Por lo tanto, su papel es tanto el de un sacerdote que

vincula al pueblo con su deidad como, al mismo tiempo, es un monarca que lidera la administración social y cultural de su pueblo.

Al momento de relacionar la historia de Moisés con la novela de Leopoldo Marechal *El Banquete de Severo Arcángelo* se debe entender que ambas narraciones hablan de una salida del infierno y de la condena del ser humano que se vincula directamente con el ámbito religioso y cristiano. Esta es una de las primeras claves para interpretar la literatura de Leopoldo Marechal: el valor religioso del ser humano.

El universo que construyó Leopoldo Marechal se relaciona muy de cerca con el cristianismo y, de forma central, con la idea del bien y el mal como dos opuestos que están separados de forma tajante a partir de las reglas que dicta el cristianismo. En otras palabras, no existe un punto medio en el error del ser humano y esto desemboca en la idea de juicio, el cual solo puede ser realizado por medio de lo divino-cristiano. Este es el tema principal de *El banquete de Severo Arcángelo*, el viaje necesario que debe realizar un pueblo que está condenado al infierno. En este caso, la salvación nace a partir del perdón de sus errores y de sus culpas.

Debido a que se trata de un viaje, se requiere de un destino que en *El Banquete de Severo Arcángelo* se denomina la Cuesta del Agua. Sin embargo, a lo largo de la novela no existen narraciones descriptivas acerca de la Cuesta de Agua, lo que encierra a este lugar dentro del campo del misterio. Se trata de un secreto, de un lugar simbólico que puede o no ser real. La idea de la Cuesta del Agua se relaciona de manera directa con la Tierra Prometida de la que habla el mito de Moisés. Dentro de esta historia, el pueblo israelita estaba sujeto a la esclavitud dentro del territorio egipcio. Moisés fue elegido por Yavé para liderar el éxodo de este pueblo hacia la Tierra Prometida, un lugar en el que podrán edificar su nación bajo su religiosidad y su cultura.

De esta manera, la búsqueda de la Cuesta del Agua dentro de la novela de Leopoldo Marechal posee un valor religioso, se da a entender que este es un lugar dentro de la misma Argentina. Por ejemplo, Graciela Maturo relaciona la idea de la Cuesta del Agua con la nación argentina. “Y es para Marechal la Argentina, esa llanura de plata destinada a reflejar el oro celeste, la tierra postrera signada para el sacrificio y la redención. En algún rincón de la Patria o de nuestro corazón se esconde la mítica Cuesta del Agua, fuente de la vida, donde nacen los ríos del Paraíso” (Maturo, 2015).

Esto nos remite a pensar que Argentina es la Tierra Prometida pero que requiere una nueva fundación, se requiere de un rito de paso para desvincularse del pasado y construir una nueva nación. De acuerdo a la novela de estudio, la Cuesta del Agua es el paraíso al que los comensales quieren llegar, la novela culmina en el preciso momento en que empieza el banquete. Por lo tanto, esta novela se convierte en un relato de la antesala del acontecimiento. La intención es dejar en evidencia los requisitos que deben cumplir quienes deseen empezar el éxodo hacia la Cuesta del Agua. De este modo, la novela se construye como un recetario, un manual que quedará como instructivo para la realización de nuevos banquetes.

3.2. El rito de paso para la salvación

Tal como habíamos referido en la concepción del mesías, todo acto religioso requiere la concepción de una ritualidad. De acuerdo con la definición de Jenny Asse Chayo, los ritos “son actos simbólicos de cohesión social” (Asse Chayo 2015, 65). Por lo tanto, los ritos delimitan la identidad de una población ya que son de naturaleza cultural, social y religiosa.

Por otro lado, la concepción de rito de paso se refiere a una ceremonia, sea pública o privada, que tiene como objetivo la transición de una persona de un estado a otro. En esta concepción se habla de una frontera, de un límite que se debe traspasar para llegar a un nuevo estado o lugar. Estos cambios pueden ser externos o internos, es decir, puede o no haber evidencias físicas de la transición. (Asse Chayo 2015, 67)

En este aspecto, nos referimos de nuevo a la idea del mesías que significa la imagen de una persona que ha sido “ungida” por lo divino y que se ha transformado en un ser distinto y particular dentro de la sociedad. En la narración del mito de Moisés, el rito de paso es personal y privado ya que nace de la comunicación directa de Yavé con Moisés a través de las llamas que no se consumen. Este acontecimiento transforma a esta persona en un mesías, por lo tanto, adquiere una misión social.

La comunicación entre lo humano y lo divino es primordial para obtener un lugar privilegiado como líder de una comunidad. En el caso de la novela *El Banquete de Severo Arcángelo*, el personaje de Pablo Inaudi es el sacerdote encargado de realizar el rito de paso de los comensales que asistirán al banquete de salvación.

Por otro lado, se debe recordar que la ritualidad requiere de acciones, es decir, debe existir un acto definido que provoque una consciencia material de lo acontecido.

En el caso del rito de paso que realiza Pablo Inaudi, los comensales reciben azotes en sus espaldas que representan el sacrificio a través del dolor que es necesario para liberarlos de su condición de hombres pecadores e indignos de la liberación. Estos azotes no solo se refieren al sacrificio, también se acercan a la idea del infierno. El dolor que proviene de una mano que juzga, en este caso Pablo Inaudi (el sacerdote), es el paso por el infierno que está relacionado con el sufrimiento físico.

La novela de estudio posee varias menciones hacia la literatura clásica helena. El profesor Bermúdez utiliza con frecuencia referencias hacia los cantos que dedicó Homero a Aquiles y Odiseo, en los cuales se narra el sacrificio que deben realizar estos héroes: descender al inframundo y volver de él con vida. Esto se relaciona con la concepción del héroe clásico y que se puede ver en la siguiente cita en donde el profesor Bermúdez hace referencia a la literatura de Homero. La siguiente cita proviene de los últimos capítulos de la narración, los preparativos para el banquete casi han concluido y los comensales han asistido a un ensayo para comprobar el funcionamiento de la mesa de la ceremonia que es una construcción pesada en donde la mesa y las sillas giran en ejes distintos, provocando vómito y mareo en los comensales.

Yo estaba derrotado:

- ¡Es un infierno! - aventuré.

-Usted lo ha dicho –admitió Bermúdez-. El Banquete será un infierno. La construcción ideal que yo había erigido con tanta lucidez como champagne se venía abajo. Y otra vez me sentí en la foja cero de aquel rabioso expediente.

-Sabía –le dije a Bermúdez- que la organización del Banquete adoraba, en la forma, los golpes bajos de la literatura. Pero nunca imaginé que persiguiera, en el fondo, un objetivo tan cruel.

El profesor se acercó al busto de Homero, como si buscara la sombra favorable del poeta.

- ¿Quién le ha enseñado un Infierno es un objetivo final? - repuso- Todo héroe entra en el Infierno y vuelve a salir: el Infierno es una estación pasajera y útil, ¿sabe usted? Allí quema el héroe los últimos cartuchos de su indignidad, o las últimas astillas de sus posibles inferiores. (Marechal 2012, 259)⁷

⁷ Aquiles y Odiseo son dos héroes de la mitología griega. Aquiles es un semidiós ya que proviene de una madre que es una deidad y un padre mortal. Odiseo es un mortal con características heroicas ya que posee valentía y sabiduría. Ambos personajes deben cumplir con un camino épico en el que encontrarán varias pruebas. Lo heroico se refiere a una condición particular de los hombres que han superado el umbral del olvido que proviene de la muerte. En otras palabras, la inmortalidad del héroe proviene de que su memoria no se

Esta cita se refiere al rito de paso que debe cumplir el héroe clásico. Esta frontera entre lo terrenal y lo divino también se cumple en la novela de estudio ya que la Cuesta del Agua se representa como un lugar de descanso, de reposo espiritual. Se puede considerar que este camino a la Cuesta del Agua simboliza traspasar las fronteras del inframundo que para los héroes clásicos son los límites de la muerte. Este es un sacrificio en el que se pone a prueba el aspecto mortal y terrenal del héroe. Este tránsito entre la vida y la muerte es la referencia que utiliza el profesor Bermúdez para explicar el tránsito que están realizando los comensales del banquete y cuyo objetivo es la trascendencia espiritual.

En la novela *El Banquete de Severo Arcángelo*, el héroe es el sujeto que provoca un cambio en su comunidad, crea un ejemplo a seguir. Esta es la principal clave para trazar una línea que vincule lo nacional argentino con el valor de lo divino. De este modo, la construcción de un rito de paso requiere de un liderazgo, pero, sobre todo, necesita implantar primero la idea de un vínculo común entre los participantes que se representa en su argentinidad.

En la obra de estudio la idea que une a los comensales es el error humano y la búsqueda de salvación a partir del arrepentimiento. Esta es la necesidad que lleva a los participantes del banquete a confiar en Severo Arcángelo, quien se convierte en el héroe que guía a su comunidad ya que todos los comensales son presentados como almas pecadoras y equivocadas, sumidas en lo absurdo del materialismo que representa el hombre-robot.

perderá en el tiempo a partir de su muerte. El rito de paso que deben cumplir los personajes heroicos se refiere a un descenso al Inframundo (lugar sagrado en donde se encuentran los muertos y al que los vivos no tienen acceso). Este Inframundo está custodiado y representa un umbral entre lo divino y lo terrenal. Los héroes Aquiles y Odiseo descienden a este Inframundo por medio de un rito, allí se encuentran con conocidos suyos que han muerto y estos les dan consejos acerca del camino que deben seguir. Ambos héroes regresan del Inframundo con vida, lo cual los convierte en nuevos hombres con una sabiduría especial ya que han enfrentado a la muerte y la han superado. (Meyer 2007, 72-75)

3.3. La ruptura de la “Vida Ordinaria”

Lisandro Farías nació en la llanura y bajo una educación formal que se sobrentiende fue inexistente; sin embargo, la ciudad representó un nuevo espacio en el que Farías exploró su lado intelectual. Buenos Aires se representa como la ciudad de las oportunidades. En la ciudad fue posible la construcción de un nuevo lugar en donde se enfatizan los valores del pensamiento por encima de la fuerza, característica principal del trabajo en el campo.

Existe algo sublime en Buenos Aires dentro de la concepción de Farías ya que la ciudad simboliza un nuevo nacimiento espiritual. En esta ciudad, Farías conoció a Cora Ferri y se enamoró de su belleza citadina. Ferri y Farías se casaron, tras lo cual él cambió el arduo trabajo de campo por la comodidad de un trabajo de oficina y una mujer en casa que atendía sus necesidades cotidianas.

De naturaleza bella, Cora Ferri es un trofeo para Lisandro Farías, es una nueva insignia que lo identifica como hombre moderno. Sin embargo, estas son las características que condenan al hombre a la recesión y la monotonía. Si bien Farías había cumplido con las expectativas modernas de la familia y el trabajo ideal, esto significaba rechazar lo que Severo Arcángelo denominó como “hecho libre”, es decir, la libertad del ser humano para decidir sobre su destino.

Por su parte Cora Ferri, en una inédita fase de sí misma, pulverizó al Idilio en su licuadora mecánica, degolló y desplumó a la Lírica junto a sus asaderas y narcotizó a la Libertad entre sartenes oleosas y artefactos eléctricos. (Marechal 2012, 20)

Lisandro Farías cuenta a Leopoldo Marechal que su vida en Buenos Aires cumplía con todos los requisitos de la modernidad. Esto también se refiere a una posición económica de clase media, lo cual requería de ciertos bienes modernos como los electrodomésticos. Severo Arcángelo plantea que el Hombre-robot se ha rodeado de demasiados bienes innecesarios. Esto es lo que comenta Farías acerca del doctor Bournichon y de Cora Ferri, en referencia a la sensación que provoca la “Vida Ordinaria”.

En resumen, uno y otra forjaron para mí esa especie de gallinero confortable que se ha dado en llamar “la Vida Ordinaria” Yo afirmo que “la Vida Ordinaria, sea o no comparable con un gallinero, tiene la virtud funesta de construir para sus adherentes una ilusión de seguridad que a menudo linda con la insolencia. Y yo engordaba en mi corral estable, apuntalado noche y día con los mismos rostros, los mismos hechos y las mismas palabras cuya reiteración engañosa era la más firme garantía de mi estabilidad. Naturalmente, para vivir en condiciones es necesario renunciar a todo “hecho libre”, interior o exterior, capaz de abatir inesperadamente las estructuras del gallinero; y no sólo renunciar a esas interferencias que pueden ser del orden humano o del querer divino, sino también, y sobre todo, negarlas en su posibilidad (Marechal 2012, 20).

La cita anterior identifica de manera clara las características de la “Vida Ordinaria” y sus consecuencias. En primer lugar, se encuentra la falsa idea de seguridad y comodidad dentro de los estándares sociales de la clase media. Se identifica esta clase porque requiere de ciertos lujos –que se representan en los electrodomésticos– pero que no significan riqueza sino cotidianidad y similitud con el resto.

En segundo lugar, esta obligatoriedad simboliza una normativa para las personas de la ciudad que se contrapone con la individualidad. En otras palabras, la modernidad aplaca la singularidad del individuo para convertir a la población en una masa que posee las mismas necesidades materiales. Esto es necesario debido a que las fábricas modernas empiezan a construir productos en masa y en gran número. Estos productos deben ser comprados de forma masiva para generar una ganancia, por lo tanto, los productores necesitan crear una necesidad de consumo, una normativa para regularizar el consumo perpetuo de productos.

En tercer lugar, se encuentra el aspecto religioso o espiritual que nace de manera directa de lo individual. No se habla de una institucionalidad religiosa sino de la relación directa con lo inmaterial. El ser humano requiere una identidad propia para concebirse como un ser único e irrepetible. Esta es una de las defensas del hombre frente a la muerte que lo condena al olvido. Sin la identidad única del hombre, su trascendencia es nula ya que no existirán características que lo distingan del resto.

Después de que Farías se ha sumergido en la “Vida Ordinaria”, la muerte inesperada de Cora Ferri propuso una iluminación en su destino. Esta es una ruptura en la comodidad en la que vivía y una posibilidad de cambio. Sin embargo, la pérdida de Cora Ferri provocó en un inicio en la alienación de Farías ya que su vida ha perdido todo sentido cotidiano, su condición de comodidad se ha desvanecido. Esta idea se solidifica en su intención de cometer suicidio.

Encerrado en su casa y sin posibilidades de recuperar su “Vida Ordinaria”, se dedicó a restregar las ollas que había dejado Cora Ferri. A continuación, redactó su carta de despedida en la que aclara que nadie debe ser culpado de su muerte. Sin embargo, este intento de suicidio se interrumpió con la llegada de la Enviada Número Tres, una mujer hermosa que aparece en su casa con una invitación para asistir al banquete de Severo Arcángelo.

La concepción de la “Vida Ordinaria” representa el estado premonitorio que indica que el ser humano ha perdido su valor divino. La principal característica de este estado sujeto –denominado por Severo Arcángelo como Hombre-robot– es la automatización de sus respuestas y la imposibilidad de lo individual en contraste con lo masivo. La primera impresión que tiene Lisandro Farías de lo que sería un Hombre-robot hace referencia a las máquinas, se imagina a un gran esqueleto mecánico con fuerza sobre-humana y una cabeza pequeña con poca inteligencia y consciencia. Hacia el final de la novela, el Hombre-robot cobra vida a través de la figura de Colofón.

El hombrecito Colofón era de una vulgaridad *standard*: tenía el aire impersonal de los objetos fabricados en serie; lo cual, y en gracias de su no diferencia individualizante, hacía de Colofón un ser o una máquina o un espectro al borde mismo de la invisibilidad (Marechal 2012, 242).

De este modo, Colofón representa la muerte en vida ya que no hay memoria ni consciencia de su humanidad. La individualidad es el camino hacia la trascendencia ya que sin ella todos los seres humanos se convierten en paisaje, en el fondo de un escenario sin actores. La novela explica la decadencia del ser humano a través de esta teatralización que se ubica en el banquete.

La intención hacia el espectador es ejemplificar las distintas facetas que causan que la “Vida Ordinaria” haga invisible al ser humano. Lisandro Farías es el ejemplo

principal que se utiliza en la narración para explicar qué significa la “Vida Ordinaria”. De este modo, el narrador testigo de la novela se convierte también en un documento. La narración de los preparativos de este banquete tiene por intención contar la historia de Lisandro Farías y su salvación a través del cumplimiento de su misión como mensajero de las acciones divinas que sucedieron en la mansión.

Epílogo

La reconstrucción de los valores argentinos: Severo Arcángelo y Adán Buenosayres

A principios del siglo XX, el territorio de la ciudad de Buenos Aires poseía barrios edificados por comunidades de inmigrantes europeos que habían llegado a Argentina siglos atrás. Esta nueva fuerza obrera impulsó la llegada de la modernidad y la industrialización en Argentina. Buenos Aires se convirtió en una metrópoli que convencía a los campesinos a cambiar sus trabajos en el campo por empleos de oficina en la ciudad.

Adán Buenosayres expone una crítica a la fatuidad de la vida moderna que involucra el materialismo. En este aspecto, el hombre moderno ha descuidado el razonamiento. Los ciudadanos han eclipsado su capacidad de imaginar, el panorama es árido y el conocimiento se ha condensado en un pequeño grupo de intelectuales que se reúnen en sus casas a discutir sobre la estética o la moral. Para los personajes intelectuales de *Adán Buenosayres*, el lenguaje literario resulta caduco en la modernidad porque la gente ha dejado de leer y se ha dedicado a una vida repetitiva y sin sentido.

La muerte del personaje principal Adán Buenosayres representa también la culminación de una raza heroica que lleva en su interior la identidad del pueblo argentino. La figura heroica de gaucho que cultivó Ricardo Güiraldes en su ejemplar *Don Segundo Sombra* simboliza un hombre de campo, con conocimientos ancestrales que lo transforman en una persona sabia, capaz de dominar a los elementos naturales, lo cual es más claro en la doma de los caballos.⁸ Adán Buenosayres es el último

⁸ Existe una relación entre la visión nostálgica que tiene Jorge Luis Borges del gaucho y la intención de Leopoldo Marechal de traspasar al gaucho en la ciudad y trasladarlo a la imagen del intelectual o el poeta. Al igual que Marechal, Borges tiene una preocupación por lo nacional y por la identidad argentina. La figura del gaucho en Borges se interna en lo pasado, en los hombres rurales que poseían otras leyes y cuyas tradiciones se han perdido. El gaucho de Borges habita la ciudad de una forma clandestina, fantasmal. Existe un romanticismo en el gaucho que llega a la ciudad y que no puede encontrar un lugar lejos de la pampa y de sus tradiciones.

hombre que vive de las letras, que se alimenta de poesía. Este protagonista representa un nuevo planteamiento ideal del intelectual moderno, un hombre de letras que se acerca a la concepción clásica de lo heroico. Esta proyección se da en el protagonista Adán Buenosayres, quien da lugar a la concepción de un gaucho letrado que vive en la ciudad.

En cierta mañana de octubre de 192., casi a mediodía, seis hombres nos internábamos en el Cementerio del Oeste, llevando a pulso un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido. (Marechal 1967, 14)

El viaje hacia el inframundo que realiza el protagonista de esta novela se refiere de manera directa al recorrido de Dante en *La divina comedia*, en donde el héroe debe sumergirse en los círculos del infierno en busca de su amada. A diferencia del personaje de Dante, que traspasa las fronteras del infierno y logra llegar al cielo que representa la salvación, el viaje del héroe Adán Buenosayres no tiene salida, es un infierno sin retorno en el que su muerte significa el desvanecimiento de los valores sociales de Argentina. Sin embargo, la segunda novela de Leopoldo Marechal, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), representa un renacimiento, una nueva oportunidad de salvación.

...en Adán Buenosayres dejé a mi héroe como inmovilizado en el último círculo de un Infierno sin salida, y promover un descenso infernal sin darle al héroe que lo cumple las vías de un “ascenso” correlativo es incurrir en una maldad in gloria en la que no cayó ni Homero ni Virgilio ni Dante Alighieri. El Banquete de Severo Arcángelo propone una “salida”; y a mi entender no fue otro el intento del Metalúrgico de Avellaneda. (Marechal 2012, 7-8)

Este es uno de los puntos de apoyo para la construcción de la segunda obra de Leopoldo Marechal: *El Banquete de Severo Arcángelo*. En la introducción de esta novela explica que su creación nació del afán de rescatar al héroe de la condena y de construir un nuevo ideal social para recuperar el valor nacional de Argentina. Existe una visión única en la construcción heroica que propone Leopoldo Marechal tanto en

Adán Buenosayres como en *El Banquete de Severo Arcángelo* ya que se aleja de la concepción del gaucho como representante de los valores ideales de Argentina.

Dentro de la concepción de la literatura nacional, Jorge Luis Borges propone al gaucho como la imagen central del heroísmo en Argentina dentro de su texto “Los escritores argentinos y la tradición”⁹. Borges habla de la literatura gauchesca como el punto de encuentro tradicional y desde donde nacen otras imágenes clásicas de la literatura argentina como el cuchillero y el hombre de los arrabales. Por el contrario, el héroe que construye Leopoldo Marechal se aleja de la idea del gaucho y de la tradición campestre. El campo no es fundamental para el nacimiento de Argentina ya que la ciudad de Buenos Aires es el claro límite de la nación argentina que construye Leopoldo Marechal.

Sin embargo, el análisis de ambas novelas puede dar lugar a la idea de que se trata de dos formaciones heroicas que se unen y se contraponen. Adán Buenosayres representa una primera necesidad de identidad nacional, la construcción de un hombre moderno ideal. Lejos de las máquinas y el trabajo, Adán Buenosayres es un intelectual y una persona sabia que simboliza la herencia cultural de Europa en Buenos Aires. Si nos remitimos a la idea de un gaucho de ciudad, Adán Buenosayres es un justiciero de la cultura, un defensor de la vanguardia a través de sus letras. La muerte de este héroe da lugar a la condena de su ciudad, la cual lleva su nombre. Adán Buenosayres es el hombre primero, el padre de la nación argentina y la herencia perpetua de Europa.

En segundo lugar, el héroe Severo Arcángelo es un caudillo, un iluminado. La principal característica heroica de Arcángelo es su fe y la confianza inagotable en su ideal. En un principio, Severo Arcángelo es un hombre que sufre dentro de la culpa y en soledad. Su iluminación a través del proceso de arrepentimiento, cercano a lo cristiano, logra que su carácter renazca y se convierta en líder.

La base del Operativo de la Cuesta del Agua era la vocación natural del hombre por la felicidad, revelada en sus búsquedas repugnantes o sublimes. La Cuesta del Agua, con su terrible fuerza de ilusión, no podía tener más objetivos que los de canalizar nuestras esperanzas en la dirección de un intento cuya esencia ignorábamos aún. (Marechal 2012, 153)

⁹ Se puede encontrar este texto en el libro *Discusión* (1932).

A partir de su iluminación, Arcángelo pasa a ser un hombre de comunidad y con una finalidad clara. El verdadero heroísmo de su esencia está en la idealización que logre transmitir a los comensales del banquete. Por esta razón, Severo Arcángelo asume un papel político con la intención de que su propuesta de salvación sea pública y accesible para sus invitados. Los tres concilios que representa frente a los futuros comensales son asambleas públicas en donde se utiliza un discurso para incentivar la idealización del banquete. En este aspecto, lo teatral se utiliza como una herramienta retórica y narrativa con la finalidad de convencer al lector, llevarlo al interior de lo narrado y convertirlo en un cómplice.

Esta idea se hace concreta en la imagen de la Cuesta del Agua, un territorio nuevo dentro de los límites argentinos y que es la representación de la esperanza de salvación. Además, es un territorio en donde el ser humano es capaz de renacer y donde el tiempo retoma la edad dorada de los hombres que no tenían que trabajar para comer, que no sufrían por el desprecio de los dioses. Esta fe ciega es la clave que la novela deja abierta, la puerta de entrada hacia la repetición del rito de paso que se propone. Esta novela es un manual para realizar futuros ritos de paso, renacimientos a partir de lo absurdo y lo teatral que se evidencia en los preparativos del banquete.

La nación se refleja no solo en un territorio que, en el caso del banquete, se simboliza en la mansión de Severo Arcángelo, sino en el pensamiento de un grupo de personas que consideran que deben tomar tal o cual camino. En el peronismo, la idea de sacrificio se simboliza en el trabajo. En lugar de la Cuesta del Agua, Juan Domingo Perón habla de progreso, del retorno de Argentina a la élite mundial como símbolo de vanguardia en América Latina. Juan Domingo Perón y Severo Arcángelo proponen un nuevo inicio, un renacimiento social en donde se privilegia lo nacional argentino.

La concepción de esta obra coincide con la expansión del discurso peronista en las calles de Buenos Aires y la convicción de Leopoldo Marechal para formar parte del Gobierno de Juan Domingo Perón. Este vínculo entre el autor y el peronismo se complementa con la intención de Marechal de convertirse en uno de los referentes nacionales de la literatura. Según Graciela Maturo, en la novela *El Banquete de Severo Arcángelo*:

El escritor expone su compromiso personal y lo inserta en un contexto más amplio: el tránsito de su pueblo hacia la redención histórica y transhistórica, reafirmando su condición de cristiano militante, cuya visión de la historia trasciende hacia un horizonte teológico (Maturó 1998, 23).

Esta novela se puede entender como una narración ejemplar porque narra las pruebas que debe cumplir este grupo de comensales para llegar a la salvación. La intención de este proceso narrativo es invitar al lector a elegir este camino. La ejemplaridad nos remite a Miguel de Cervantes que ubica al lector en un papel activo frente a sus *Novelas ejemplares* ya que apela a su libertad para hallar en ellas una moraleja o una moralidad que no es explícita o directa dentro de su narración.

El Banquete de Severo Arcángelo pretende ser un manual que se puede utilizar para posteriores intentos de recrear el rito de paso del banquete que ideó Severo Arcángelo. Estas personas que viven en los límites de la mansión de Severo Arcángelo representan la nación argentina y son la materia prima para construir esta historia de aventuras que busca una salida al infierno de la modernidad.

Lista de referencias

- Marechal, Leopoldo. 1967. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Marechal, Leopoldo. 2012. *El Banquete de Severo Arcángelo*. Madrid: Seix Barrial.
- Domínguez Garrido, Antonio, 1996. *El texto narrativo*. Madrid: editorial Síntesis.
- Hesíodo. 2005. *Teogonía: los trabajos y los días*. Buenos Aires: Losada.
- Eliade, Mircea. 1972. *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Sierra, Ernesto. editor, 2011. *Leopoldo Marechal*. La Habana: Casa de las Américas.
- Fiorucci, Flavia. 2011. *Intelectuales y peronismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Morello, Gustavo. 2003. *Cristianismo y revolución: los orígenes intelectuales de la guerrilla argentina*. Córdoba: EDUCC.
- Klaiber, Jeffrey. 1997. *Iglesia, dictaduras y democracia en América Latina*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Martínez, Luis Velasco. 2011. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Martínez Díaz, Ernesto. 1986. *Juan Domingo Perón*. Madrid: Quórum.
- Mowinckel, Sigmund. 1975. *El que ha de venir; mesianismo y mesías*. Madrid: Fax.
- Maturo, Graciela. 1998. “El Banquete de Severo Arcángelo. Un Llamado a la Salvación Nacional”. *Obras Completas de Leopoldo Marechal Volumen IV Las Novelas*. Buenos Aires: Perfil Libros
- Maturo, Graciela. 1998. “El Banquete de Severo Arcángelo. Un Llamado a la Salvación Nacional”. *Obras Completas de Leopoldo Marechal Volumen IV Las Novelas*. Buenos Aires: Perfil Libros
- Maturo, Graciela. 2015. “El peronismo en la obra de Leopoldo Marechal”. El Orbita. Consulta: 04 de junio. <http://www.elortiba.org/pdf/Maturo_Marechal.pdf>
- Meyer, Bruce. 2007. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela
- Pereira de Quiroz, María Isaura. 1968. *Historia y etnología de los movimientos mesiánicos*. México: Siglo XXI

Perón, Juan Domingo. 2015. “Discurso de Domingo Perón a los trabajadores del 17 de octubre de 1945”. Instituto Nacional Juan Domingo Perón. Consulta: 04 de junio. <<http://www.jdperon.gov.ar/material/discursos.html>>

Saer, Juan José. 2015. “Borges como problema”. Universidad de Pittsburgh. Consulta: 04 de junio. <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Saer%20Borges%20como%20problema%20r.pdf>>

Castañeda, Luis Hernán. 2015. “«Adán Buenosayres» (1948) de Leopoldo Marechal: homenaje y parodia de la vanguardia argentina”. Notas de Lectura. Consulta: 04 de junio. <<https://notasdelectura.wordpress.com/2010/04/25/adan-buenosayres-1948-de-leopoldo-marechal-homenaje-y-parodia-de-la-vanguardia-argentina/>>

Asse Chayo, Jenny. 2015. “El mito, el rito y la literatura”. Universidad Autónoma de México. Consulta: 04 de junio. <<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/oct2002/asse.pdf>>

Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, editorial Gredos, Madrid, 1978, pág. 69.