



EL VIAJE DE LISANDRO FARIÁS: UN RECORRIDO DE DESCENSO Y ASCENSO EN *EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO*

Ana Davis González
(Universidad de Sevilla)

Resumen. La concepción del viaje para Leopoldo Marechal es un ascenso hacia la Belleza, Verdad y Sabiduría, que implica previamente un proceso de purificación, simbolizado en el movimiento del descenso. *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965) consiste en un viaje espiritual que tiene la Cuesta del Agua como último destino. Así, la evolución del protagonista en esta novela pone de manifiesto el conocimiento adquirido y el despertar ontológico de Farías a partir de las peripecias vividas en la estancia de San Isidro. Partiendo de la idea de que el simbolismo del viaje es el eje en torno al cual se estructura *El Banquete*, este trabajo tiene como fin decodificar las claves fundamentales de las referencias simbólicas relativas al tema en sus numerosas vertientes, analizando la simbología del movimiento de ascenso y descenso en la segunda novela del autor, teniendo en cuenta su ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*.

Abstract. Leopoldo Marechal conceives the journey as a movement of ascent and descent towards Beauty, Truth, and Wisdom, which entails a previous process of purification, represented by the movement of descent. *El Banquete* is a spiritual journey where Cuesta del Agua is the final destination. In this novel, the evolution of the protagonist reveals the knowledge and ontological awakening achieved by Farías during his experiences in the ranch in San Isidro. Based on the notion that the symbolism of the journey is the core idea around which *El Banquete* is structured, this work intends to identify the keys of the symbolic references to the subject in its numerous dimensions, analysing the symbols related to the movement of ascent and descent in the author's second novel, taking in consideration his essay *Descenso y ascenso del alma por la belleza*.

Palabras Clave. Marechal, Viaje, Simbolismo, Banquete

Keywords. Authorial Marechal, Journey, Symbolism, Symposium

1. Introducción

Los primeros pasos de Leopoldo Marechal (1900-1970) como escritor se iniciaron en el camino de la poesía, en un contexto en el que comenzaba la declinación del modernismo para dar paso a las novedades vanguardistas posteriores. En este escenario, el autor publica los primeros poemarios: *Los Aguiluchos* (1922), *Días como flechas* (1926), *Odas para el hombre y la mujer* (1929). Un estilo más personal y renovado se revela en publicaciones posteriores como *La alegropeya* (1962), *Heptamerón* (1966) y *Poema de Robot* (1966). En sus últimos años, Marechal desarrolló su actividad como dramaturgo, publicando obras entre las que se encuentran *Antígona Vélez* (1965), *Las tres caras de Venus* (1966), *La batalla de José Luna* (1970) y *Don Juan* (1978), una actualización del mito decimonónico. Pero, sobre todo, Leopoldo Marechal se dio a conocer por la singularidad de su ambiciosa primera novela, *Adán Buenosayres* (1948), que lo convirtió en uno de los grandes narradores de la literatura argentina e hispanoamericana del siglo XX. Por la urdimbre de su argumento, la estructura temática y formal, la novedad de su lenguaje¹, y la adopción de una perspectiva metafórica y simbólica para representar la naturaleza humana, se ha llegado a comparar esta novela con *Rayuela* o *Paradiso*, dos paradigmas hispanoamericanos de la denominada *novela total*. A pesar de ello, Marechal no fue incluido entre los escritores del Boom debido probablemente a las primeras críticas negativas que se descargaron contra él a causa de ciertas actitudes ideológicas y políticas². Estas polémicas contribuyeron al olvido del autor durante algunos años hasta la publicación de su segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*, en 1965; si bien, en las últimas décadas el interés por la producción literaria de Marechal se ha visto incrementado de forma notoria, y el entusiasmo de la crítica ha ido creciendo hasta situarlo en una posición muy destacada dentro del canon de la literatura argentina³. Esta predilección ha estado centrada especialmente en *Adán Buenosayres*, mientras que los estudios críticos de *El Banquete* resultan más bien escasos y aún queda pendiente un examen en profundidad sobre diversos aspectos fundamentales de la novela.

¹ Dicha originalidad se observa en la combinación de un registro culto con un tono coloquial situados a un mismo nivel; esto se pone de manifiesto en sus extraordinarios diálogos, donde se despliegan debates de temas metafísicos a través del lunfardo, habla propia de los arrabales porteños. Por otro lado, el lenguaje de la lírica cobra protagonismo en una de las partes fundamentales del libro, el Cuaderno de Tapas Azules, cuyo estilo se acerca a la poesía mística de San Juan de la Cruz.

² Ernesto Sábato recuerda los ataques dirigidos a Marechal en esta época: «Se lo calificó de resentido, de vanidoso que pretendía ser un genio, de engreído [...]. Un inminente hombre de letras lo calificó [...] de delincuente. Casi solo [...] se aguantó aquel durísimo exilio en su propia patria, esa patria que quería hasta la agonía» (Hernández, P.J. 1997: 91).

³ Ariel Dorfman, José Blanco Amor y Silvina Rudni son algunos críticos que alabaron la segunda novela de Marechal; Ricardo Piglia, por su parte, reivindicó al escritor en su obra crítica y en numerosas entrevistas.

El objetivo esencial del presente trabajo es llevar a cabo un análisis de la organización argumental de *El banquete* a partir de sus dos ejes estructurales que la articulan. En primer lugar, el símbolo, recurso retórico por excelencia utilizado por Marechal, que exige un estudio hermenéutico de su obra. Desde este punto de vista, me centraré en el viaje simbólico en cuanto elemento aglutinante de la materia narrativa en *El Banquete*, haciendo referencia a la tradición literaria, cultural y religiosa del mismo. En segundo lugar, se considerarán los temas metafísicos que se desprenden de los puntos anteriores y que proporcionan unidad temática y formal a la novela: la noción circular de la vida del ser humano con el fin de alcanzar el Paraíso perdido; la condición itinerante del hombre en continua búsqueda por la Sabiduría y la Belleza; y, finalmente, la existencia o inexistencia de un Ser superior que dé sentido a su realidad.

La estructura de *Adán Buenosayres* se organiza a partir del descenso del héroe, a quien Marechal quiere salvar en su segunda novela. Lisandro Farías sustituye a Adán en esta empresa, pero para que se lleve a cabo debe pasar por el proceso natural de descenso *ad inferos* propio de la estructura mítica. La construcción de los mitos se constituye a partir de una noción maniquea de la lucha entre el bien y el mal, luz y tinieblas, que implica el viaje al reino de los muertos. El movimiento de descenso/ascenso está siempre presente, tanto de manera literal, en el mito de Orfeo o en la *Divina Comedia*, como metafórica, es decir, una experiencia metafísica. Incluso aparece en la *Eneida* de Virgilio donde «en la bajada a los infiernos se advierte mejor la realización metafísica del viaje, la realización espiritual conseguida mediante el uso de los símbolos del viaje» (Marechal, L. 1977: 16). La concepción del viaje para Marechal es un ascenso hacia la Belleza, la Verdad, la Sabiduría, que implica previamente un proceso de purificación, simbolizado en el movimiento del descenso. De ahí la bajada de Dante a los infiernos, el viaje purificador de Ulises o, incluso, el descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos. Asimismo, teniendo en cuenta la cosmovisión cristiana del universo de Marechal, la figura de Cristo, como explica San Pablo en una carta a los efesios, no puede alcanzar el reino de los Cielos sin antes descender a los infiernos. El descenso se relaciona también con la vía purgativa de la poesía mística, que es lo que posibilita la vía unitiva del alma con Dios, de ahí la importancia de la poesía de San Juan de la Cruz como base de su ensayo *Descenso y ascenso*. Lo mismo se observa en *Adán Buenosayres*, donde el descenso del héroe simboliza la purificación, mientras que en el Cuaderno de Tapas Azules puede rastrearse la unión del hombre con la mujer, otra posibilidad de alcanzar la Belleza. Por otro lado, en la segunda etapa del *Poema de Robot* el protagonista lleva a cabo un viaje por el desierto con el fin de

cumplir con el tiempo purgativo, por el tedio que le provoca su propio vacío interior. La antítesis descenso/ ascenso se relaciona también con la idea platónica de la dependencia de los opuestos, desarrollada en su *Fedón*: «Sócrates argumenta: si algo se agranda es porque antes era más pequeño; si se calienta, es porque antes era más frío, etc. O sea, los contrarios se generan el uno del otro» (Platón, 2004b: 177); de ahí la inevitable caída descendiente para posibilitar su posterior ascensión.

En *El banquete de Severo Arcángelo*, Lisandro Farías lleva a cabo este viaje de descenso simbólico, estructurado en torno a una búsqueda de la Cuesta del Agua y a la preparación del misterioso banquete. Marechal explica que, para llevar a cabo el banquete, «se organizan dos concilios y los futuros comensales pasan por numerosas pruebas extraordinarias» (Marechal, L. 1965: [5]). Mediante una serie de desplazamientos por los espacios de San Isidro y el encuentro con distintos personajes, Farías pasa por un descenso gradual que verá su punto culminante en su experiencia metafísica de la mano de Pablo Inaudi, guía espiritual en este viaje, de quien haré referencia más adelante. Solo después de esta vivencia será cuando Farías pueda comenzar su movimiento ascendente hacia la Cuesta del Agua. De esta manera, *El Banquete* se estructura a partir del concepto de *via peregrinatio*, según el cual «el hombre está en este mundo de paso, como un extranjero errante que camina hacia su hogar, el paraíso del que fue expulsado» (Conde Parrado, P. 2004: 68). La vida del ser humano se concibe a modo de estado intermedio entre un paraíso perdido y el estado de trascendencia metafísica, alcanzado después de dicha peregrinación. Toda la novela es una suerte de purgatorio, tránsito que permite al héroe alcanzar la Sabiduría, la Belleza, la Verdad.

Cuando Lisandro Farías llega a la estancia de San Isidro conoce a Severo Arcángelo, quien le revela su propia experiencia vital marcada por una fuerte crisis existencial similar a la del protagonista. En este relato, el lector conoce de primera mano la vivencia purificadora que experimenta Severo Arcángelo y su descenso a los infiernos, también en clave metafórica. Relata cómo en su vida pasada vivía inmerso en su metalúrgica de Avellaneda «con una sola gesticulación: ¡la de alimentar el fuego de sus hornallas!» (Marechal, L. 1987: 49-50), dejando de lado a su familia. Después de un accidente automovilístico, explica, comienza su toma de conciencia acerca de su situación vital, que le hizo verse detenido «entre un 'antes' borroso y un 'después' en incógnita» (*Ibid.*). Comienza a inundarlo una profunda crisis que lo lleva a buscar una cura purificadora, por lo que su descenso espiritual se simboliza en lo que denomina El Retorno a la Simple Bestialidad, es decir, «una degradación punitiva del ser que ha ofendido su dignidad; y una mortificación del ser en su territorio de

bestia» (Marechal, L. 1987: 54). Dicha mortificación se traduce en renunciar a su naturaleza humana degradándose hasta alcanzar un estado animal, arrastrándose en el polvo, hasta hundir su cara en la inmundicia de un chiquero habitado por cerdos. En ese instante Severo toma conciencia de haber tocado un límite final, situándose en una situación de frontera semejante al intento de suicidio de Farías. Es en ese momento cuando se produce, en paralelo con la historia de Farías, la aparición de un mensajero, Pablo Inaudi, que le hace la proposición del banquete. Hay un paralelismo explícito entre todos los invitados al banquete: son todos personajes que se encuentran en una situación de frontera vital, que son rescatados por un mensajero debido a que «Severo Arcángelo buscaba hombres de frontera para sentarlos a un presunto Banquete» (*Id.*: 63). Dicha situación se produce al tomar conciencia de haber caído en la Vida Ordinaria, de esta manera lo ejemplifica Bermúdez: «Yo solo era un devorador de “letra muerta”, que yo roía y tragaba letra muerta en papeles muertos» (*Id.*: 38). La purificación es, en definitiva, un proceso catártico, junto al humor y al llanto; así lo señala Marechal en *Claves de Adán Buenosayres*: «el viaje de regreso ha de resolverse pues en una vía penitencial, con sus mortificaciones detalladas» (Marechal, L. 1966: 128).

A partir de su llegada a la propiedad de San Isidro, Lisandro Farías comienza sin saberlo un proceso de descenso purgativo similar al que sufre Severo Arcángelo: «Lo sintomático es que usted intentó bajar al infierno para rescatar el alma de Cora: era la sublimidad que otra vez lo reclamaba. Por mi parte, me arrastré como una bestia y hundí mi cara en el fango del chiquero» (Marechal, L. 1987: 161). El movimiento descendente del hombre a modo de alejamiento de su estado divino original se ejemplifica en la novela a través de las Edades del Hombre. La vida humana se concibe desde una perspectiva cíclica, que se aleja de su centro para luego volver a él (retorno que supone el movimiento ascendente).

2. Severo Arcángelo y Pablo Inaudi

Las dos figuras fundamentales en torno a las cuales gira la novela son Severo Arcángelo y Pablo Inaudi. Del primero sabemos que es el organizador del banquete por recomendación de Inaudi. Ambos personajes tienen en común el aire enigmático que los rodea, derivado fundamentalmente de los rumores que llegan a Farías. Cabe destacar la relación de Severo Arcángelo con el simbolismo del viaje. En uno de los primeros capítulos, Farías hace hincapié en los misteriosos viajes que el personaje lleva a cabo: «Severo Arcángelo viajaba,

según me dijeron, y era evidente que su desaparición abría una tregua en las acciones y reacciones de la casa» (*Id.*: 93). La relación de Severo con el viaje se pone de manifiesto más claramente cuando se lo identifica con la figura de Noé a partir de una *maquette* que representa el arca. Dicha semejanza proporciona una nueva simbología a Severo, quien es un personaje visionario que congrega a treinta y tres invitados para formar parte de un viaje simbólico hacia la Cuesta del Agua.

La figura central que otorga unidad y coherencia a la organización del banquete, aunque no es por ello menos enigmática, es el personaje de Pablo Inaudi. En paralelo a Severo Arcángelo, las referencias acerca del mismo llegan a oídos de Farías a partir de las opiniones del resto de los personajes. No obstante, a diferencia de este, Inaudi «es el único [...] que no tiene pasado en cuanto hombre, el único que no recibe apodos del autor [...] y que está enteramente desprovisto de comicidad» (Coulson, G. 1974: 101- 102). Esta ausencia de comicidad y de absurdo pone de manifiesto la trascendencia del papel de Inaudi en la novela. Uno de los aspectos que caracteriza a los libros de viaje es la presencia de un guía o mensajero divino que dirige al protagonista y le muestra su camino a seguir. Dante, por ejemplo, lleva a cabo su descenso a los infiernos de la mano de Virgilio. Para poder alcanzar dicho Paraíso, «la literatura de tipo apocalíptico [...] requiere la existencia de esta tierra intermedia» (*Ibid.*), espacio por el cual el viajero lleva a cabo su itinerario de descenso y que, en esta novela, se corresponde con el espacio vinculado a Pablo Inaudi. La interacción de Severo Arcángelo y de Farías con este personaje cambiará las perspectivas que ambos poseen acerca de su propia existencia y, en consecuencia, el nuevo rumbo que tomará su vida.

El fin último de Inaudi es rescatar a estos personajes de la Vida Ordinaria en el que se encuentran sumidos para su posterior regeneración. Así, acompañará a Farías en su descenso a los infiernos hasta el momento culminante de su purgación, que permite su ascenso. Los comentarios que le hace el protagonista a Marechal al principio de la novela constituyen las primeras referencias a Inaudi que aluden a su condición de maestro o guía: «Tiempo después, en el Dialogo del calabozo, Pablo Inaudi me reveló el significado real de aquellas fregaduras» (Marechal, L. 1987: 26). Pero el encuentro entre Farías y su guía espiritual no se lleva a cabo hasta después del segundo diálogo con Severo Arcángelo, quien hace hincapié en la necesidad del protagonista de despojarse de su estado de *robotización*, fruto de la Vida Ordinaria: «un robot puede asistir al banquete si antes logra destruirse como robot» (*Id.*: 162). El encuentro con Inaudi inmediatamente después de este diálogo lo vinculan con este proceso de *desrobotización* al que Farías debe ser

sometido. Pablo Inaudi se presenta ante Farías con el nombre de Pedro, por lo que se identifica con dos figuras bíblicas fundamentales que refuerzan su función de guía espiritual: San Pablo y San Pedro. Al observar la habitación donde sucederá el primer encuentro con Inaudi, Farías comenta su impresión: «Esto significa penitencia o castigo» (*Id.*: 164), por lo que se hace mención a un posible proceso de purgación. La aparición de Inaudi en escena impacta al protagonista, sorprendido por el aspecto casi místico del personaje.

Inaudi manifiesta una calma y serenidad que contrasta con la actitud del resto de los personajes, por eso a Farías le recuerda a Apolo. En este primer diálogo, Inaudi le revela su necesidad de purificación de manera simbólica. Así afirma: «Todo gesto humano tiene un valor “intencional” y una lectura simbólica» [...]. (*Id.*: 168). De este modo, provoca en Farías la necesidad de autoplantearse su destino vital, pues al contemplar el estado de su existencia, se avergüenza de sí mismo y confiesa: «se apoderó de mí una tierna lástima de mí mismo, cierta dulce autocompasión que otra vez me ponía en el mojado término de las lágrimas» (*Id.*: 170), y más adelante: «yo era un asceta prefabricado: mis literarias mortificaciones no trascendían el límite de lo paródico y se instalaban con holgura en la más ruidosa comicidad» (*Id.*: 177). La necesidad de purificación y regeneración del hombre tiene su fin en el retroceso cíclico hacia el Hombre de Oro. De este modo lo explica Bermúdez al exponer su teoría acerca de las Edades del Hombre, agregando un factor más a esta línea: el Hombre de Sangre, fácilmente identificable con la figura de Cristo. Señala Bermúdez que este Hombre de Sangre ya ha llegado a la Tierra y desde ese instante «está operándose la transmutación del hierro en oro» (*Id.*: 207).

En su segundo encuentro con Inaudi, se llevará a cabo el acontecimiento central de la purificación de Farías, a partir del cual la percepción acerca de sí mismo cambiará radicalmente para comenzar su ascenso hacia la Cuesta del Agua. Este suceso lo pone en relación con el Hombre de Sangre, ya que consiste en una crucifixión simbólica en una cruz pintada en la pared, que describe Farías con estas palabras: «poniéndome de espaldas contra el muro, hizo que mi vertical de hombre coincidiese con la vertical de la cruz, y mediante unas correas ató mis manos y mis pies a las argollas metálicas; de modo tal que [...] me vi crucificado» (*Id.*: 271).

La cruz constituye otro de los ejes centrales de la novela por su carga simbólica, ya que se relaciona con la metáfora de la vida del hombre a modo de viaje en el espacio y en el tiempo. Inaudi hace uso de la crucifixión para poner de manifiesto que la cruz es símbolo de la movilidad y de la expansión: «Expansión a la izquierda y a la derecha, por su rama horizontal; expansión hacia lo bajo y lo alto, por su rama vertical» (*Id.*: 273), vinculando las cuatro ramas de la cruz con

las dimensiones espacio-temporales. A continuación, Inaudi incide en el tema ya expuesto por Bermúdez acerca del hombre «lanzado al movimiento, a la fuga de su paraíso, a la exterioridad cambiante, a las negras lejanías» (*Id.*: 274), es decir, cada vez más alejado de su centro original. Las referencias al mito de Adán y Eva del Génesis son evidentes, ya que dicho alejamiento se produce a partir del pecado original, que conlleva su estado de robotización. Así, frente a este «Adán en fuga» se contrapone la figura del Hombre en la cruz de la inmovilidad, que detiene tal expansión. Así lo señala Inaudi a partir de la teoría de los contrarios: «si un símbolo mostró su cara negativa, debe mostrar también su cara positiva» (*Ibid.*). Este hombre en la inmovilidad es la figura de Cristo, cuyo movimiento se reduce a su cabeza: «a un hombre bien crucificado [...] le queda un solo movimiento posible: el de su cabeza en la vertical de la exaltación» (*Ibid.*), por lo que su única movilidad posible no es física sino mental, en un movimiento metafórico cuyo fin es el retorno al estado original perdido.

Estas revelaciones de Inaudi, junto al proceso de purificación, provocan en Farías un fuerte impacto que cambia su percepción acerca de la organización del banquete que, por primera vez, considera «una empresa natural y “evidente” por sí misma» (Marechal, L. 1987: 279). Esto permite el proceso de ascenso y posible salvación del personaje, quien comenta cómo desde aquel momento crítico cambia su concepción del Tiempo, «que dejó de ser para mí un factor abstracto que se mide con números en los relojes, y se trasmutó en un fluir concreto, imperioso, casi tangible» (*Id.*: 280). Este cambio manifiesta cómo Farías ha tomado conciencia del paso del tiempo y de su urgencia por regenerarse para ascender a un estado superior al de su robotización. Esta nueva preocupación se pone en evidencia simbólicamente en uno de sus sueños en el que aparece Frobenius tocando dos timbales al ritmo de las agujas de un reloj.

3. *Simbolismo del banquete*

El banquete constituye el eje en torno al cual giran todos los acontecimientos de la propiedad de San Isidro. Es otro elemento más que pone de manifiesto el neoplatonismo y la isotopía religiosa que invaden la novela. El mismo Marechal justifica su elección y hace referencia a estas dos fuentes: «las grandes cosas siempre se han dicho alrededor de la mesa, en un banquete. Piense usted en el banquete de Platón y en la última cena de Cristo» (Marechal, L. 1965: [5]). Asimismo, señala Coulson los antecedentes de esta cena en *Adán Buenosayres*: «uno de ellos es la cena de la Glorieta de Ciro. [...] El otro es su grotesca contrapartida en el Tercer Infierno de Cacodelphia» (1974: 100). El

enigma que envuelve al banquete es similar al de la Cuesta del Agua y al de los personajes de Severo y Pablo Inaudi. La Enviada número Tres invita a Farías a una misteriosa «empresa trascendental», primera referencia que se hace del banquete. A lo largo de la obra Farías vacilará acerca de su naturaleza real a partir de los comentarios que le llegan del resto de los personajes. Sus primeras impresiones de tal empresa describen una organización caótica y sinsentido, lo que sabemos a través de sus propios comentarios: «¿No sería el banquete algo así como la operación mental de un psicópata?» (Marechal, L. 1987: 220). Pero hay también otro factor importante que pone de manifiesto los miedos o dudas de Farías: los sueños recurrentes del personaje. Algunos revisten un verdadero carácter anticipatorio, otros revelan las frustraciones que le provoca el desconocimiento y la ignorancia hacia todo lo que ocurre a su alrededor.

Cuando Severo muestra la mesa a los personajes, destaca el paralelismo del banquete con el movimiento planetario, ya que la mesa «inició un movimiento de rotación, que fue acelerándose cada vez más» y «todos los asientos comenzaron a rotar sobre sí mismos» (*Ibid.*). Se percibe cierta búsqueda por incomodar a los comensales de la mesa, no solo a partir de esta inestabilidad, sino también con la presencia de una Orquesta desagradable al oído. Una de las condiciones para poder asistir al banquete es la vestimenta particular que deben usar los invitados. Por ello, el sastre le indica a Farías que «su traje de banquete ha de ser la expresión o retrato de su alma [...]. Sin conocer su alma, yo no podría enhebrar mi aguja» (Marechal, L. 1987: 224). De ahí que el protagonista se avergüence de sí mismo al ver su imagen en el espejo que le revela su interior: «Una turbación indecible me dominó cuando me vi con el mío en el espejo: ¿era una disfraz cubista o una invención fantasmagórica del superrealismo? [...] exteriorizaba los aspectos más vergonzosos de mi ser» (*Id.*: 289).

Pero sin duda lo más significativo del banquete es la relevancia que se le otorga a su preparación, frente a la elipsis total del suceso. El hermetismo del banquete se cierra sobre sí mismo y se abre a múltiples interpretaciones en el párrafo elíptico final del último capítulo: «Y el banquete “fue”. Y yo, Lisandro Farías, nacido en la llanura, muerto en Buenos Aires y resucitado en la Cuesta del Agua, doy testimonio de los hechos» (Marechal, L. 1987: 289). De esta manera, Marechal insiste en la idea que subyace a toda su narrativa: lo importante es el viaje, no la llegada, es el recorrido de Adán por la ciudad de Buenos Aires, es el proceso de purificación de Farías, no el banquete. Es por ello que Inaudi le pregunta: «¿no ha gozado usted más de la víspera de una fiesta que de la fiesta en su realización?» (*Id.*: 168), y el protagonista reconoce que «lo que importa no es el banquete sino el trámite de su organización» (*Id.*: 264). Farías

no está preparado para participar en el banquete por su falta de firmeza espiritual y las dudas que lo atormentan. Pero además, su función principal en la novela es la de ser el mensajero que transmita los acontecimientos ocurridos en la propiedad de San Isidro y divulgar la existencia de la Cuesta del Agua. Es propio de la literatura de viajes o de aprendizaje que hacia el final de la trama se mencione la necesidad de comunicar las experiencias vividas, el «aprendizaje se completa con la fase de trasmisión de esa doctrina, que consolida el paso sistemático de discípulo a maestro, acorde con la concepción del saber como un todo cerrado y abarcable» (Haro, M. 1993: 70). Al final de *El Banquete*, en el cierre del libro, el personaje de Marechal sustituye a Farías en su papel de transmisor, que considera necesario para su propia salvación.

4. Ascenso a la Cuesta del Agua

Ya se ha mencionado la estructura cíclica de todo viaje sapiencial, constituida por el descenso vital y el ascenso posterior. Todo viaje gira en torno a una búsqueda, consciente o inconsciente, por lo que Farías va descubriendo el sentido de su aventura a lo largo de la novela. El viaje iniciático se caracteriza por ser la persecución del centro, que le otorga unidad a la obra. Dicha búsqueda representa el interés de la humanidad por encontrar una unidad que dé sentido a su existencia.

En *El Banquete*, aunque Farías no está seguro de cuál es el destino de su búsqueda, manifiesta constantemente un sentimiento de nostalgia hacia el pasado olvidado, cuyos recuerdos recupera desde la llegada de la Enviada número Tres a través del olor a glicinas que desprende la misma, ya que los sentidos son puerta de acceso a la infancia a través de la memoria. Los recuerdos de Maipú asaltan los pensamientos de Farías constantemente; la infancia es un estado que se recupera, entre otros medios, a través de la palabra poética: «The final aim, presumably, is to return to the poetic language proper to humanity's childhood, the mythical horizons of the "alegres jardines" of Arcadia» (Cheadle, N. 2000: 124), un lenguaje que pueda explicar lo inefable, el lenguaje de la poesía. Las referencias a la infancia son constantes en la narrativa de Marechal, donde subyace la idea de hacerse como niños para alcanzar el estado original perdido.

La Cuesta del Agua se presenta situada en un sitio geográfico concreto, espacio al que solo pueden alcanzar aquellos personajes triunfantes del banquete; es un «lugar concebido como una tebaida, un arca misteriosa que está situada en alguna vaga provincia argentina del Norte, entre montañas»

(Marechal, L. 1965: [s. n.]). Es una suerte de paraíso terrenal, fin último de toda literatura de viaje sapiencial. No obstante, la búsqueda de un paraíso terrenal no fue siempre un tema privativo de la literatura. La noción medieval del paraíso terrenal venía aparejada de la necesidad de un viaje que se relataba a través de un lenguaje alegórico o hermético. La ubicación de la Cuesta del Agua en América responde también a la mirada europea hacia el continente, considerado el «lugar del cumplimiento de las antiguas profecías, el buen lugar. [...] Colón percibió esta atmósfera y la expresó en sus escritos, fundando el realismo mágico americano» (Maturó, G. 2004: 59). La ubicación de este espacio generalmente se situaba en un lugar a gran altura; así lo expone en sus *Himnos* el padre de la Iglesia Efrén el Sirio: «el paraíso está situado en un monte sagrado, a gran altura y es tanto el espacio donde se inicia la historia de la humanidad como el último destino del hombre» (*Id.*: 64). Las alusiones a un monte y al agua de la vida aparecen asimismo en el Apocalipsis. San Juan explica cómo un ángel lo traslada a un monte donde observa el descenso de la ciudad de Jerusalén, es decir, el descenso de la humanidad: «Y me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, descendiendo del cielo, de Dios» (Apoc 21: 10). En paralelo, se relaciona el agua con el espacio místico donde habita Dios: «Y me mostró un río de agua de vida, resplandeciente como el cristal, que fluye del trono de Dios y del Cordero» (Apoc 22: 1). Cheadle apunta que el Apocalipsis se relaciona con la estructura cíclica de *Adán Buenosayres* y *El Banquete*: «apocalypse signifies the end of one cycle and the beginning of another» (2000: 41). La Cuesta del Agua sería el equivalente de la Calidelfia de *Adán*, con esta nueva denominación que destaca la necesidad del movimiento ascendente.

Existe una necesidad de purificación previa al acceso a la Cuesta del Agua con el fin de adquirir un estado de concentración y elevación espiritual. En este sentido, la Cuesta del Agua simboliza la Verdad, la Belleza y la Sabiduría que consigue quien logra superar todas las dificultades que supone el viaje de descenso. Si se relaciona con obtener la sabiduría, consiste en un fenómeno inalcanzable a través de la razón humana. Es por ello que Inaudi no explica en ningún momento de manera directa en qué consiste la Cuesta del Agua, puesto que considera que Farías aún no está capacitado para entenderlo. Para el protagonista, al principio, los acontecimientos que lo rodean no responden a un plan lógico, sino a un caos sin sentido. No obstante, al final tomará consciencia del orden que subyace a la organización.

5. Conclusiones

Una de las conclusiones que se desprenden de esta obra y de la narrativa marechaliana, en general, es la condición itinerante del ser humano, determinado por la inevitable movilidad espacio-temporal. Así, se pregunta el Hombre de Hierro: «En este mundo –consiguí añadir el Hombre de Hierro– ¿Somos o no viajeros? Yo les aseguro que nuestra expedición será cómoda y feliz» (Marechal, L. 1987: 205). Lisandro Farías, hacia el final de la novela, reflexiona sobre el tema y concluye: «La inmovilidad no es el hombre: su destino es el viaje, la exploración o el buceo. Nacer y morir son dos instantes críticos de una sabrosa movilidad» (*Id.*: 266).

El viaje se presenta en la literatura a modo de metáfora de la vida, pero también de la muerte, como se observa en el mito del viaje de Caronte o del viaje al más allá. Farías, al presentir su muerte próxima, vislumbra un viaje hacia un espacio desconocido al sentir «la sensación de un viaje inminente, cuyo destino ignoraba pero que me sugería la tristeza convencional de los adioses» (Marechal, L. 1965: 285). El simbolismo del viaje como eje de *El banquete de Severo Arcángelo* se articula en la novela siguiendo distintas tradiciones. Uno de sus principales referentes es la tradición clásica del viaje homérico, donde destaca el retorno del viaje a una unidad perdida, en este caso, la Cuesta del Agua. Es la redención, prometida en el prólogo, que el autor debía dar al protagonista de su *Adán*. Asimismo, el pensamiento platónico sirve de modelo para explicar el alejamiento del ser humano de su origen, convirtiéndose en la imagen de una imagen, de ahí la necesidad de buscar la verdad y la sabiduría perdidas. Así, las referencias bíblicas son también fundamentales en esta novela, que se hacen explícitas en la escena de la crucifixión simbólica del protagonista o en las alusiones al Apocalipsis.

El Banquete es, dentro de la producción marechaliana, una manifestación más de la equivalencia metafórica entre vida y viaje, con el fin de recuperar la Belleza, Verdad o Sabiduría perdidas. En este aspecto es Dante el referente más directo al que el escritor argentino vuelca su mirada para parodiar y, al mismo tiempo, homenajear su descenso a los círculos infernales en *Adán Buenosayres*. Su posterior ascensión será la clave para estructurar su segunda novela que manifiesta un mensaje esperanzador del que *Adán Buenosayres* carecía. Además de la *Divina Comedia*, existen otras fuentes literarias tomadas por Marechal, por ejemplo, el viaje quijotesco con el fin de poner de relieve las locuras y el absurdo de la sociedad en clave paródica.

El viaje marechaliano surge de una nostalgia o de un vacío, de la necesidad por reencontrar la unidad original del ser humano. El escritor pone de

manifiesto cómo la vida del hombre, debido a esta separación progresiva de su estado inicial, comienza a volverse imperfecta y caótica, por ello la creación constituye una suerte de esperpento de la naturaleza divina. Desde el *Adán Buenosayres*, hay un afán por fusionar aquello que está disgregado. El mundo se presenta como una estampa delirante de componentes múltiples, lo que provoca la aflicción angustiante del protagonista y la consecuente persecución del absoluto.

BIBLIOGRAFÍA

Blanco Amor José, «Un gran 'banquete' de Leopoldo Marechal», en *Valoración múltiple*, ed. de Ernesto Sierra, La Habana, Casa de las Américas, 2011, pp. 231-234.

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

Conde Parrado Pedro, «El viaje religioso. Vita est peregrinatio», en *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad, 2004, pp. 293-316.

Coulson Graciela, Marechal. *La pasión metafísica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.

Dorfman Ariel, «El banquete de los monstruos», en *Valoración múltiple*, ed. de Ernesto Sierra, La Habana, Casa de las Américas, 2011, pp. 247-250.

Haro Marta, «El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media», en *Actas del primer congreso anglo-hispano*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 59-72.

Hernández Pablo José, *Peronismo y pensamiento nacional (1955- 1973)*, Buenos Aires, Biblos, 1977.

Marechal Leopoldo, «Diálogo con Leopoldo Marechal»: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8858/public/8858-14256-1-PB.pdf (23/05/2015).

Marechal Leopoldo, *Claves de Adán Buenosayres*, Montevideo, Acali Editorial, 1977.

Marechal Leopoldo, *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

Marechal Leopoldo, *Adán Buenosayres*, coord. Jorge Lafforgue y Fernando Colla, Madrid, Galaxia Gutemberg, 1999.

Maturo Graciela, «América, el buen lugar», *Stylos*, 13, 2004, pp. 59- 76.

Platón, *El Banquete*, Buenos Aires, El Cid, 2004^a.

Platón, *Fedón*, Santa Fe, El Cid Editor, 2004^b.

Rudni Silvia, «'El banquete', de Marechal», en *Valoración múltiple*, ed. de Ernesto Sierra, La Habana, Casa de las Américas, 2011, pp. 239-246.