



EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO, UNA DIDÁCTICA SOBRE EL VALOR DEL SÍMBOLO Y LA POESÍA

Rocío Colman Serra
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Resumen. Las novelas de Leopoldo Marechal se fundan en una serie de aspectos estético-ideológicos heterogéneos que resultan partes estructurales de un estilo propio y único. *El banquete de Severo Arcángelo*, segunda novela del escritor argentino, explota los mecanismos simbólicos no solo como elementos expresivos sino como uno de los temas centrales sobre los que delibera el texto. El artículo se detiene en el estudio de los diferentes elementos simbólicos presentes en *El banquete de Severo Arcángelo* que permiten dar cuenta de su permeabilidad al contexto histórico de producción y de su interacción con los discursos sociales vigentes.

Abstract. Leopoldo Marechal's novels are based on a series of heterogeneous aesthetic-ideological aspects that are structural parts of a unique style. *El banquete de Severo Arcángelo*, the second novel written by the Argentine author, exploits the symbolic mechanisms not only as expressive elements but as one of the central themes on which the text deliberates. This article offers the study of the different symbolic elements present in *El banquete de Severo Arcángelo* that allow to realize its permeability to the historical context of production and its interaction with the current social discourses.

Palabras clave. Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*, Símbolo, Metáfora, Didáctica

Keywords. Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*, Symbol, Metaphor, Didactics

El nuevo curso de mis reflexiones me hacía entrever ahora que algún nuevo simbolismo se ocultaba en el apólogo de Bermúdez o en su gallo de Sócrates ¿No se intentaría en el Banquete un formidable juego de símbolos?

Un tema central, al referirnos a la obra de Leopoldo Marechal y específicamente a su producción en prosa, es el que aborda el análisis de su retórica. Aquello que él mismo llamó *la chifladura metafórica*, ya presente en su *Adán Buenosayres* y que se extiende a sus otras novelas desde un estilo y un trabajo específico que abarca mucho más que una serie de metáforas encadenadas. Martín Prieto señala el funcionamiento de esta característica como un marcado símbolo vanguardista, como una persistencia del martinfierrismo, «como un germen» que sobrevive y que «apuntalará retóricamente todas las novelas de Marechal» (Prieto, M. 2006: 224). Este «germen vanguardista» que subsiste, también transmuta con el correr de los años y la propia experiencia del escritor.

Entre los diecisiete años que median la publicación de *Adán Buenosayres* (1948) y *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) se sucedieron en la vida del escritor y en el país una serie de hechos importantes que se entrelazan entre sí, y que de alguna forma marcan (o más bien terminan de encauzar) el camino que tomaría su producción literaria. Por un lado, la repercusión que su primera novela tuvo en la crítica fue, más allá del artículo elogioso y muy acertado de Cortázar, negativa. Carlos Gamerro se detiene en los «golpes» que recibe, destacando que «lo hicieron predominantemente por dos lados: denunciándola como plagio del *Ulises* de Joyce, y deplorando sus excesos escatológicos, o más precisamente, coprológicos» (Gamerro, C. 2015: 489). Pero estas críticas pueden conectarse con otro acontecimiento: tres años antes, el 17 de octubre de 1945, Marechal se había unido a la multitud que, por calle Rivadavia, se dirigía a la Plaza de Mayo para reclamar el retorno de Juan Domingo Perón. Este momento, como se sabe, fue crucial en la vida del escritor quien, desde ese entonces, abiertamente se proclamó a favor del Partido Justicialista y se propuso trabajar en pos de una política cultural. Al respecto, Mariela Blanco explica:

En este sentido hay que señalar que la propuesta de Marechal estuvo muy vinculada con un programa pedagógico concreto, dado que mantuvo relaciones cercanas con los principales artífices de políticas educativas del peronismo y llegó a ocupar cargos públicos durante el período (Blanco, M. 2015: 467)

Existía, podemos pensar, una conciencia real y concreta, y sobre todo una voluntad por parte del escritor para considerar las formas que le permitiesen encauzar la literatura con fines pedagógicos o más bien didácticos. Para alguien que siendo poeta estaba trabajando en pos de las políticas educativas es probable que el análisis en detalle de las posibilidades a las que habilitaban los medios expresivos, fuese una preocupación central.

En 1955, luego del bombardeo a Plaza de Mayo y la autodenominada «Revolución Libertadora», se prohibió por decreto nombrar a Perón. En este contexto en el que el peronismo estaba proscrito en la Argentina, Marechal escribió *El banquete de Severo Arcángelo*.

Marta Nesta realiza un análisis de esta novela y se detiene en señalar las particularidades de su estructura. Marechal había declarado que cuando la escribió ya era un escritor maduro y de experiencia, con la capacidad de dominar los medios expresivos que le facilitaron su trabajo (cf. Rosbaco, E. 1973: 182, citado por Nesta, M. 2015: 344). Nesta observa que el texto está estructurado en dos momentos:

(...) el primero se da en los capítulos I y XXXIII, precedido por un prólogo al estilo cervantino, que enmarca el segundo momento, en los capítulos II al XXXII donde se desarrolla la tesis de la novela: el mensaje en forma de teorema. (Nesta, M. 2015: 344)

El problema, o la dificultad que presenta, no se observa en su estructura. Como bien señala Nesta, el tipo de prólogo (a la manera cervantina) ha sido ampliamente utilizado a lo largo de la historia de la literatura, así como también el tipo de novela de tesis. Lo interesante es el uso de un lenguaje predominantemente simbólico. Ahora bien, como todo lenguaje simbólico, y en el caso de *El banquete...* mucho más, se dispone de manera tal que el lector pueda detectar su presencia, pero sin la suficiente claridad como para que su desentrañamiento sea sencillo, o bien lleve siempre a los mismos resultados. Particularmente en el caso de esta novela pareciera que Marechal se propone «formar» o «adoctrinar» lectores, prepararlos para estar atentos a los símbolos y sobre todo a leerlos:

¿qué suerte de inteligibilidad alcanzaría, si yo lo intentaba, el relato de un *operativo* tan extravagante como el del Viejo Fundidor de Avellaneda? Más tarde, a favor de mis experiencias recientes, me dije que si Lo Extraordinario parece hoy inaccesible a la criatura humana es porque la criatura humana se ha venido apretando en horizontes mentales cada vez más estrechos, y porque la zona cortical de su alma se ha solidificado en un cascarón infranqueable; y que le bastaría con

ofrecer algunas «aperturas» en la cáscara frágil aún de su endurecimiento para que Lo Extraordinario se manifestase con absoluta naturalidad. (Marechal, L. 2001: 10)

Marechal se encuentra ante la difícil tarea de contar al mundo el relato de Farías y de su experiencia con el Banquete. Esa tarea es complicada desde un comienzo debido a la «inteligibilidad» de ese relato tan «extravagante». Su misión será ofrecer las «aperturas» que permitan a los lectores adormecidos, que se encuentran cada vez más alejados de su capacidad para leer lo «Extraordinario», acceder a aquello que a simple vista permanece oculto.

El personaje Marechal, presente en el prólogo, se propone como el ideal para esta tarea ya que se trata de un poeta, es decir, de un hombre acostumbrado al trabajo con los símbolos. Pero además con la capacidad pedagógica de explicárselos a quienes tienen dificultades para acceder a ese lenguaje, se observa en el pasaje en donde le explica los simbolismos de uno de sus poemas a Celedonio Flores:

...yo había desarrollado para él alguno de los simbolismos que se dan en el poema. Ese día me tocaba develarle aquello de «oscuro y humillado/ pero visible todavía el oro/ de una nobleza original que dura sobre tu frente»; y comencé la glosa, dándole la espalda al nuevo huésped cuyo mirar filtrado y acechante me parecía sentir ahora en la nuca. (Marechal, L. 2001: 13)

Pero a diferencia de lo que sucede con Celedonio, que se trata de un sencillo domador, hombre de campo mucho más propicio a las tareas manuales que a las letras, los lectores de *El banquete...* deben formarse. No tendrán otro texto que glose y explique el significado de los símbolos, sino que ellos mismos deberán ingeniárselas para, primero detectar la presencia de un sentido otro, y segundo, reponer el implícito que no está. Cada personaje pasará su mensaje de manera simbólica y cada receptor deberá reponerlo como mejor pueda, con las herramientas que disponga, para intentar luego volver a pasarlo de igual forma: Severo Arcángelo adoctrina a Lisandro Farías, quien a su vez debe pasar el mensaje a Marechal, para que a su vez escriba la novela y llegue a los diferentes lectores.

Este método de traspaso se puede leer en las siguientes palabras de Farías a Marechal en las que se vuelve a hacer mención a las «aperturas»: « (...) Severo Arcángelo había previsto la conveniencia de facilitar algunas «aperturas» al hermetismo del Banquete. Yo soy el mensajero y usted el receptor del mensaje» (Marechal, L. 2001: 17).

No es raro entonces que el receptor del mensaje sea Marechal, el poeta que se caracteriza por su «vieja chifladura metafórica» (Marechal, L. 2001: 17) y que por lo tanto no va a eliminar lo simbólico sino que por el contrario lo va a alimentar. Lo que buscan Severo Arcángelo, Farías y luego Marechal, son individuos capaces de leer en profundidad y de detectar lo subterráneo, aquello que late debajo de la gran estructura y está esperando a quien pueda descifrarlo.

Para eso, parte de una imagen que repetirá a lo largo de todo el texto con variantes: la imagen del gallo de Sócrates.

El gallo de Sócrates

La primera vez que Lisandro Farías se encuentra con los dos clowns, estos están en la misma situación que él: observando a unos gorriones que se revuelcan en el polvo. La contemplación de los gorriones y cierta envidia de su jugueteo simple y sin complicaciones, acerca a los tres personajes: «Y los bendecía yo en mi alma, cuando advertí a dos individuos que, desde un cantero, se entregaban a la misma contemplación» (Marechal, L. 2001: 66). Los gorriones representan el costado atractivo y sencillo de «la vida ordinaria», aquel discurrir por el mundo sin reflexionar, solo vivir y dejar que el tiempo pase. De la felicidad que proporciona este estilo de vida, de la tranquilidad sobre todo, es aquello de lo que los personajes deben rehuir. La alternativa que propone el banquete se encuentra en las antípodas: sin embargo, los riesgos de dejarse vencer por las comodidades y la sencillez de una vida simple y sin profundidad son altos y están siempre presentes. El acceso a lo «Extraordinario», es decir, a aquello que está vedado para la gran mayoría de las personas, no es sencillo. Conlleva un trabajo duro y complejo, cargado de frustraciones: el lenguaje es la clave para alcanzar ese conocimiento, pero, si no se aprende a interpretar y a leer los signos presentes el resultado puede ser una oscuridad aún mayor. El ingreso a lo Extraordinario está representado en la novela con el acceso a «La zona Vedada»: para llegar a ella se invocan a Poe y a Fray Juan de la Cruz.

Gog y Magog no se diferencian tanto de Lisandro Farías, unos y otro se encuentran en la misma oscuridad y se proponen la tarea de desentrañar lo que realmente está sucediendo en la Casa Grande, cuáles son los planes de Severo Arcángelo y cuál es el verdadero motivo del Banquete. Su única y gran diferencia tal vez sea que los clowns están convencidos de cuál será el resultado final de sus hipótesis, aún desde antes de formularlas: existe una especie de juzgamiento previo a toda la empresa que está relacionado con su función fija de «oposición» al Banquete. En cambio Farías no tiene una posición tomada y los acontecimientos, unidos a sus propias reflexiones al respecto, lo llevan

constantemente de un bando a otro sin tomar partido definitivo (al menos durante la mayor parte de la novela) por ninguno de los dos. Incluso se pregunta acerca de la función de los clowns y es Bermúdez quien, de forma simbólica y encubierta, le corre levemente el velo que cubre la verdadera importancia de estos personajes:

-¿Y cuál es el pito que tocan los dos clowns en este bodrio?

Tras un silencio inteligente, Bermúdez me preguntó como al azar:

-Sabía usted que Sócrates tuvo un gallo?

(...)

-Yo que usted- me aconsejó Bermúdez- pondría en la olla de Ántrax a los dos clowns, y los dejaría cocinar más tiempo. ¿O cree usted que, sin poseer una buena dentadura, se puede morder la cáscara de los símbolos? (Marechal, L. 2001: 71)

Esta es la primera vez en la novela en la que se alude explícitamente a la historia del gallo de Sócrates. La anécdota histórica cuenta que las últimas palabras del filósofo, según Platón, fueron: «Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides.» En esta anécdota referente a su voluntad final es sorprendente que el griego invocara a la divinidad, ya que, al parecer, no creía en ella y la había criticado en sus enseñanzas, unas enseñanzas por las que había sido condenado injustamente a muerte. Algunos creen leer en estas palabras que el gran maestro de filósofos no perdió, ni aun en el momento final de su vida, su conocida ironía y su sentido del humor. El humor, es sabido, es una parte troncal de las obras de Marechal y la alusión al gallo de Sócrates podría, en un punto, estar conectada directamente con ese aspecto.

Pero existe otro hipotexto (según las categorías formuladas por Gérard Genette) que se vincula con la misma anécdota y es un cuento del español Leopoldo Alas Clarín, que lleva el título «El gallo de Sócrates». En ese cuento, Critón acaba de ver morir a su maestro y sale directamente a intentar cumplir con su misión de encontrar un gallo para ofrecérselo a Esculapio (nombre romano del dios griego Asclepio). El cuento tiene un narrador en tercera persona que desde su omnisciencia analiza las reflexiones de Critón y del gallo que este intenta atrapar e ironiza al respecto. Su principal punto de ataque es hacia la lectura que el discípulo hace «al pie de la letra» de las palabras de su maestro, como se puede observar en la conversación final entre Critón y el gallo en las palabras de éste último:

Repara que Sócrates habló con ironía, con la ironía serena y sin hiel del genio. Su alma grande podía, sin peligro, divertirse con el juego sublime de imaginar armónicos la razón y los ensueños populares.

Sócrates, y todos los creadores de vida nueva espiritual, hablan por símbolos, son retóricos, cuando, familiarizados con el misterio, respetando en él lo inefable, le dan figura poética en formas. El amor divino de lo absoluto tiene ese modo de besar su alma. Pero, repara cuando dejan este juego sublime, y dan lecciones al mundo, cuán austeras, lacónicas, desligadas de toda inútil imagen con sus máximas y sus preceptos de moral. (Alas, L. [1901] 1999: 4-5)

Resulta revelador el fragmento si lo ponemos en relación con el citado más arriba, referente a la importancia de saber leer los símbolos correctamente. Los clowns, como todo en la novela, funcionan como símbolos que sin embargo no es sencillo decodificar. Si intentamos descifrarlos antes de tiempo corremos el riesgo de «rompernos la dentadura» al intentar masticarlos. Pero al mismo tiempo ellos son el ejemplo de intérpretes fallidos de otro gran símbolo (el banquete) al que no acceden y que no logran desentrañar.

La metáfora del gallo de Sócrates, unida a la metáfora del banquete, son los dos puntos fuertes de la novela en relación a su contenido simbólico. A partir de estas dos imágenes el texto construye un camino, un recorrido didáctico con el que se pretende «formar» o «enseñar» la manera correcta de leer los símbolos. Las «aperturas» que facilita la novela para penetrar en algún punto el «hermetismo del Banquete» (Marechal, L. 2001: 17) van a entrelazar estos dos aspectos, es así como podemos encontrar frecuentes imágenes que se relacionan por un lado con el «gallo», el «gallinero», las «gallinas» y por otro lado, con la «cocina», «adobar», «cacerolas».

Los resultados no se hicieron esperar: a la sombra benéfica del entusiasta Bounichón me convertí en una máquina de referir y adobar lo múltiple cotidiano. Por su parte Cora Ferrari, en una inédita fase de sí misma, pulverizó el Idilio en su licuadora mecánica, degolló y desplumó la Lírica junto a sus asaderas y narcotizó a la Libertad entre sartenes oleosas y artefactos eléctricos.

En resumen, uno y otra forjaron para mí esa especie de gallinero confortable que ha dado en llamar «la vida ordinaria» (Marechal, L. 2001: 20)

Si leemos la imagen citada en relación con algunas de las ideas que presenta el cuento de Leopoldo Alas Clarín, podemos trazar ciertas líneas. Por un lado, la que conecta el gallo (gallinero, gallina y todas las palabras de ese campo semántico) con una doble posibilidad: la del disparate puro (la voluntad final de Sócrates leída como un capricho o una simple broma) y la de una verdad más profunda que el discípulo no ha sabido (y sobre todo no ha intentado)

entender. No querer interpretarla implica quedarse en el «gallinero confortable» y, en cierto sentido, convertirse en una gallina (o gallo) de sacrificio. Esto es: convertirse en el banquete, *ser el banquete*. Es lo que Cora Ferrari y Lisandro Farías son cuando están inmersos de lleno en la «vida ordinaria», las comodidades de los artefactos eléctricos (entre los que se destacan los de cocina) sirven únicamente para eliminar cualquier tipo de ideal: la Libertad, el Idilio, la Lírica. El gallo del cuento de Clarín es más reflexivo que el discípulo de Sócrates, sin embargo su final no es feliz ya que muere de una pedrada mientras daba sus razones posado en la estatua de Palas Atenea.

Por otro lado, la referencia a los términos de cocina se puede leer en conexión con el lenguaje poético. En el ejemplo son abundantes los términos referentes a la cocina que se proponen estableciendo un vínculo con el lenguaje: «me convertí en una máquina de referir y adobar». El resultado de este vínculo es poco deseable ya que el confort proporcionado por “la vida ordinaria” conlleva inevitablemente a la muerte de la poesía y del lenguaje trascendental. Farías posee la «furia interior, poética y a la vez destructora» (Marechal, L. 2001: 33) que lo habilita a interpretar y a crear los símbolos, pero debe aprender de a poco. Se suma a esto su «vocación por la farsa» (Marechal, L. 2001: 33) que le propiciará acceder a la lectura del banquete. ¿Por qué esta vocación es indispensable? Porque el banquete mismo está construido sobre las bases de la farsa, y esto es lo primero que descubre y revela Farías:

Si por un lado me indignaba el alarde bufonesco del que yo había sido víctima reciente, por el otro no dejaba de sospechar una razón inteligible (y acaso tenebrosa) escondida en la urdimbre interna de la farsa (Marechal, L. 2001: 54-55)

La sugerencia implícita se dirige directamente a «cómo» debe «leer» Farías. Su capacidad de crear no está puesta en duda, sí su habilidad interpretativa que abarca, en primer lugar, una correcta forma de disfrutar del texto. El texto, la poesía, la palabra, se convierte en un banquete. Quien sepa leerlo, disfrutarlo y procesarlo correctamente, accederá a la felicidad porque ha podido superar «el pavor del símbolo» (Marechal, L. 2001: 98). Quien lo lea de forma incorrecta, como los clowns, corre el riesgo de padecer una indigestión e incluso morir sin acceder nunca al conocimiento que este ofrece.

Durante toda la novela Farías duda respecto de los verdaderos motivos de la empresa de Severo Arcángelo, como consecuencia, sus cenas son siempre abúlicas, apáticas. En cambio el profesor Bermúdez, otro de los invitados al banquete, pareciera que este inconveniente ya lo ha resuelto y sus comidas son, por el contrario, placenteras. Esto mismo lo observa Farías cuando relata que al alimentarse de lo que sirven en la Casa Grande (platos que siempre rondan

alrededor de un ingrediente central: la gallina) Bermúdez «exteriorizaba un furor angurriente y una bestial delectación» (Marechal, L. 2001: 87). Bermúdez, a diferencia de Farías, ya ha accedido a lo trascendente. Interpreta los signos y está preparado para ver y disfrutar plenamente del evento por venir.

Resumiendo lo desarrollado hasta aquí podríamos leer que la novela propone una serie de armas destinadas a combatir contra las trampas de «la vida ordinaria». Estas armas, estrategias o procedimientos que se ofrecen, funcionarían como contrapartida: es indispensable volver a lo trascendental, lo que se encuentra más allá de la superficie, traspasar la cáscara. El único medio para acceder a lo oculto es el lenguaje poético, aquel cuyo referente no es claro y que requiere del lector un esfuerzo para descifrarlo. Ese es el método del maestro, hablar enigmáticamente.

El Pelargo sobreviviente lo llamó cierta vez Pablo Inaudi. Y como yo inquiriera el significado de aquel apelativo, Inaudi me respondió en enigma, según el método al que nos tuvo siempre acostumbrados: «El Cíclope –me dijo– lleva un único ojo en la frente» (Marechal, L. 2001: 42)

Pero ese manejo especial del lenguaje no debe ser exclusividad del maestro, por algo fue elegido Lisandro Farías, y no otro, como uno de los comensales del banquete.

Ya hicimos mención a que su vocación por la farsa y su tendencia a alcanzar la «liberación por lo absurdo» (Marechal, L. 2001: 33) es una de las claves por las que ha sido seleccionado. La evidente alusión al cuento de Leopoldo Alas Clarín se establece a partir de la idea central que se encuentra en «El gallo de Sócrates»: criticar al discípulo (Critón) que toma las palabras de su maestro y no las analiza, es decir, no considera si son irónicas, simbólicas o filosóficas. En la novela de Marechal, Farías, a diferencia de Critón, no es un discípulo que tienda a una lectura llana con la que se corra el riesgo de «petrificar» la idea, riesgo que expone el gallo (en el cuento del español) cuando proclama que al morir el «soñador inspirado», quedan «los discípulos alicortos que hacen de la poética idealidad del sublime una causa más del miedo, una tristeza más para el mundo, una superstición que se petrifica». Esto es justamente lo que no debe suceder; el lenguaje simbólico del «soñador inspirado» no puede ser interpretado, porque «el que demuestra toda la vida, la deja hueca» ya que «saber el porqué de todo es quedarse con la geometría de las cosas y sin la sustancia de nada».

Ciertamente es posible pensar la afirmación anterior en relación con la novela de Marechal. Lisandro Farías nunca revela claramente cuál es el

verdadero significado detrás del banquete, en primer lugar porque él mismo está intentando desentrañarlo pero sin llegar a resolverlo. Finalmente accede al sentido, pero este tampoco se revela a los lectores ya que el personaje muere en el hospital.

Es importante que lo simbólico esté presente pero que no sea revelado, sino que se proponga como una herramienta de formación de pensamiento, como un método para acceder al conocimiento y para huir de la «vida ordinaria».

Por otro lado, queda claro que si bien esta es la propuesta, no todos pueden acceder correctamente a esta forma de lenguaje. Los clowns podrían ser un ejemplo de personajes que se han quedado en la fase anterior: algo en su manera de leer la realidad les impide trascender el símbolo. En cambio Papagiorgiou, otro de los personajes, en su conclusión final, expone esta problemática cuando declara que el «Monstruo humano es un animal omnívoro que traga y asimila todo su mundo con el aparato digestivo de su cuerpo mortal y el aparato digestivo de su alma inmortal» (Marechal, L. 2001: 127). La alusión a lo mortal y a lo inmortal (al cuerpo y al alma) y a la unión indirecta de ambos es reveladora ya que no se puede leer uno sin el otro. Los errores de los clowns radican en que sus interpretaciones de los monólogos se quedan sólo en el campo de lo literal («había tejido una hipótesis a base de lo más externo y literal» Marechal, L. 2001: 149). La propuesta de Marechal, se puede considerar en virtud de las palabras de Papagiorgiou: «El Conocimiento y la Expresión se dan casi a la vez en el Monstruo Humano: a su conocimiento de una fruta responde su mordiscón» (Marechal, L. 2001: 127). Estas palabras se pueden interpretar con mucha más claridad, ahora que de a poco se ha ido revelando el profundo vínculo entre la comida, el alimento y el saber.

La lectura simbólica, metafórica, es la única forma de acceder al Conocimiento, y es, simultáneamente, la Expresión que toma ese Conocimiento. En tiempos donde se considera que la sociedad ha ido perdiendo su capacidad de acceder y de expresarse de manera poética, es imprescindible que el hombre aprehenda el lenguaje de la Poesía, que sea capaz de interiorizarlo y de emplearlo. Solo con éste el hombre podrá escapar de convertirse en Robot¹. El *Banquete de Severo Arcángelo* funciona como texto de aprendizaje, en él no solo Farías, sino principalmente los lectores son los discípulos que deben formarse, combatiendo el «malestar de interpretación» (Marechal, L. 2001: 232) para

¹ En la conversación que Farías mantiene con el Salmodiante, este último lo advierte acerca de los peligros de convertirse en un robot y lo define como «un ser mecánico» que «cumple la serie de movimientos que la ha fijado su constructor; pero lo hace mecánicamente, sin tener conciencia del *por qué* y el *para qué*, ni conciencia de sí mismo ni conciencia del ingeniero que lo ha fabricado» (Marechal, L. 2001: 264)

finalmente alcanzar aquello a lo que sólo accederán unos pocos: a comprender cabalmente *la energía viviente de los símbolos*².

Bibliografía

Alas L., «El gallo de Sócrates», en *El gallo de Sócrates y otros cuentos*, Madrid, Espasa. Versión digital: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71012.pdf> [1901] 1999.

Blanco M., *Borges y Marechal: dos senderos que se bifurcan frente a la encrucijada nacional*, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Postdam, Inolas, 2015, pp. 461-475.

Gamerro C., *Marechal entre Joyce y Perón*, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Postda, Inolas, 2015, pp. 489-521.

Marechal L., *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Planeta, [1965] 2001.

Nesta M., *El banquete de Severo Arcángelo: un teorema iniciático*, en Claudia Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Postdam, Inolas, 2015, pp. 339-350.

Prieto M., «La polémica Florida-Boedo», en *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, pp. 221-225.

² En el capítulo XXIX Farías señala abiertamente la conexión entre los símbolos, la realidad y el absurdo, dando una pista más acerca de la forma correcta de leer el texto: «¿No se intentaría en el Banquete un formidable juego de símbolos? Me respondí que no, ya que un símbolo, al fin y al cabo, sólo era el soporte ideal de una meditación, y las cosas del Banquete se iban dando en una realidad cruda y llena de intolerables absurdos. ¡Cuán errado andaba yo al formular esas distinciones!» (Marechal, L. 2001: 251)