

El hermano del medio. Marechal y su banquete

Carina González*



77-98

Resumen

Leopoldo Marechal formó parte de la vanguardia martinfierrista que se construyó sobre la dialéctica entre nacionalismo y cosmopolitismo (Sarlo, 1997). Dentro del eclecticismo que caracterizó a esa generación, Marechal aportó su marca singular vinculada a la tradición del modernismo. Este trabajo analiza su segunda novela, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), como un punto de inflexión que enfatiza la lógica conspirativa de las vanguardias y la transformación de la

Abstract

Leopoldo Marechal has been an active member of *Martín Fierro* Avant-garde built on the tension between nationalism and cosmopolitanism (Sarlo, 1996). Among the eclectic figures of this generation, Marechal showed his singular mark in the appropriation of modernism. This study analyzes his second novel, *El Banquete de Severo Arcángelo*, as a crucial point that emphasizes the conspiratorial aspect of Avant-garde and the transformation of modern novel (Piglia, 2016). In a

* CONICET - Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas - Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: carinafg@yahoo.com.

novela moderna (Piglia, 2016). En el nuevo contexto político que persigue al peronismo y anticipa la violencia de Estado, Marechal defiende su lugar fundacional como modelo de las nuevas estéticas de la década del 60. La hipótesis de lectura sostiene que, al ocupar un lugar intermedio entre el *Adán* (1948) y *Megafón* (1970), en esta novela se encuentran las claves para entender la particular deriva de las vanguardias en el contexto argentino. En primer lugar, porque la actualización de su modernismo legitima una tradición recuperada por la literatura del *boom* y, al mismo tiempo, como vanguardia crítica (Foster, 2003) revisa los procesos de legitimación de las vanguardias del 20. Asimismo, se toma el mito de las Edades como una teoría de la vanguardia que se erige como una tradición de origen para las nuevas poéticas confrontadas en los *happenings*.

Palabras clave

vanguardia
edad de oro
happening

Fecha de recepción

16 de junio de 2022

Aceptado para su publicación

31 de octubre de 2022

new political context where peronism is repressed and violence increases its power, Marechal stresses his foundational place as a model of new novels of the sixties. I propose that this in-between place, after *Adán* (1948) and prior to *Megafón* (1970) *El Banquete*, shows the clues to understand the path followed by the Avant-garde in Argentina. First, its modernism, read in the sixties, works as a model for boom literature and, at the same time, as a critical Avant-garde (Foster, 2003) reviews the legitimization procedures of the Avant-garde of the 20th Century. In addition, I analyze the Age of Gold as an Avant-garde theory that arises as tradition of origin for new aesthetics gathered in *Happenings*.

Keywords

avant- garde
age of gold
happening

Interludio político

Con la publicación de *El Banquete de Severo Arcángelo* en 1965, Marechal regresa a la escena pública después de diez años de “proscripción literaria” impuesta por los agentes culturales que acompañaron a la autodenominada Revolución Libertadora. Su segunda novela no solo inicia una serie de intervenciones que lo colocan nuevamente dentro del campo intelectual, sino que actualiza la lectura de su *Adán Buenosayres* (1948), libro que fue severamente criticado por sus entonces compañeros de estética de la revista *Martín Fierro*. En esa primera instancia, la crítica ofensiva concentrada en la reseña de González Lanuza en *Sur* (1948) desacreditó la novela por razones estéticas: la imitación fallida del *Ulises* de Joyce, la incorporación de lo vulgar y lo escatológico, la excesiva ambición formal en cuanto a lo enciclopédico y a la novela total. Todos estos rasgos proceden del modernismo anglosajón, una vanguardia que hasta entonces había tenido una amplia atención de la crítica, pero casi ninguna manifestación en la práctica de escritura¹.

De manera más solapada, su rechazo también se produce por razones políticas, por la adhesión de Marechal al peronismo, en sus propios términos “la única revolución verdaderamente popular” (2008: 150). Es sabido que la irrupción de las masas en la escena pública el 17 de octubre generó reacciones fuertemente extremas tanto en la política como en la sociedad. La distancia de ese primer momento es esencial para la coyuntura en la que aparece *El Banquete*, pero la complejidad del campo intelectual exige buscar otras explicaciones. ¿Cuáles son las condiciones de recepción que hacen posible este regreso? Por un lado, los avatares del gobierno que intenta frenar el alzamiento de una nueva revolución obrera incrementando sus mecanismos de represión, mientras el peronismo afronta su propia crisis interna con Perón todavía en el exilio; por el otro, las vanguardias revisan su vínculo con la política a la luz de la Revolución cubana, que incide particularmente en la literatura del *boom*. Me detengo en estas apreciaciones porque el lanzamiento de *El Banquete* ha sido opacado por las sombras del *Adán* no solo por la permanencia de líneas de lectura que discuten sus aciertos o errores a la hora de representar lo popular, sino porque ha quedado en una instancia intermedia entre su origen, el comienzo de Marechal como narrador, y su final, la

¹ Borges es el primer promotor de Joyce en Argentina. Comienza por la traducción del monólogo de Molly Bloom en la revista *Proa* (1925). Según Juan José Saer, todos los escritores de la década del 50 hablaban admirados del *Ulises* de Salas Subirat (1945), porque “el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor —aparte quizás de Roberto Arlt— había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad”.

publicación de *Megafón, o la guerra* (1970), novela póstuma que cierra la trilogía². El primero en reconocer el carácter reactivo y transicional de *El Banquete* es el propio autor, quien en una entrevista con Emmanuel Carballo afirma:

En *El Banquete* no hay elementos autobiográficos. Considero esta novela como un interludio entre Adán y la obra que empecé a escribir hace unas semanas (...). Solo le puedo adelantar una cosa, que en lugar de estar hecha con el simbolismo del viaje, la estoy escribiendo con el simbolismo de la guerra (1967: 6).

Con esta intervención Marechal enfatiza el tránsito hacia la guerra. Recordemos que está en México, de paso hacia Cuba, donde fue invitado por Casa de las Américas, junto con otros escritores del *boom* —Julio Cortázar, Lezama Lima—, y que la Revolución es también un enfrentamiento como lo es el arte en las vanguardias. Por eso, aunque su respuesta pareciera debilitar la apreciación de la novela, quiero destacar que este carácter intermedio permite leerla como un pasaje desde la primera ruptura vanguardista narrada en el *Adán* —el programa poético sostenido por el ultraísmo, la crisis de la tradición liberal y el nacionalismo puesto en jaque por la política inmigratoria, el enfrentamiento de las estéticas que sostuvieron ese ideal criollista— hasta su periodo de cierre, en el que se perfilan otras poéticas que deberán construir su territorio respondiendo a los cambios sociales y culturales de la década del 60.

Por otro lado, la reaparición de Marechal viene acompañada por la publicación de *Cuadernos de navegación* (1966). A solo un año de *El Banquete*, este libro de ensayos aporta las claves del *Ulises*, es decir, vuelve a la línea de afiliación con el modernismo, aunque de manera indirecta, porque acepta las similitudes que Adolfo Prieto encuentra con el autor irlandés, resaltando más sus diferencias y enfatizando sus lazos con la epopeya clásica. En el mismo libro se refiere a las causas políticas de su exclusión en el ensayo “El poeta depuesto”, que, si bien es una clara exposición de lo que significó el peronismo desde su emergencia hasta el presente, podría leerse como las claves de su segunda novela. Ubicado todavía en la reactivación de la controversia que trajo el *Adán*, pero consciente del nuevo espíritu que cobra forma en *El Banquete*, Marechal explica allí las condiciones en las que este fue escrito³. Me propongo, entonces, leer *El Banquete* como tran-

² Lo popular está atravesado por el lenguaje, punto esencial de la crítica positiva de Cortázar en *Realidad* (1949), quien celebra la habilidad de Marechal para presentar el lenguaje de la calle y reproducir, sin artificios, el habla porteña.

³ “El poeta depuesto” es la respuesta a un reclamo de Murena contra Rodríguez Monegal en 1963. Se sabe que Marechal quería incluirlo en la edición de *Cuadernos* de 1966, pero recién aparece en el 2000, aunque hay una versión que sale en *Nuevos Aires* en 1970.

sición, es decir, como ese puente que, reactivando el *Adán*, anticipa a *Megañón*. Si el *Adán*, en la superposición de tradiciones y en la condensación de años de escritura se ajusta a la lógica de la estética modernista, *El Banquete* prepara y consolida la politización de las vanguardias en un nuevo contexto en el que la crisis de la tradición liberal y el nacionalismo estalla en los conflictos que anticipan la violencia de Estado y las dictaduras.

Las claves de *El Banquete*

La repercusión exitosa de *El Banquete* produjo, como ya ha sido señalado, una comparación con el *Adán*, la búsqueda de continuidades y rupturas en el manejo de las tradiciones que conviven en la amalgama modernista de su primera novela. Pero también, al interpretar el regreso de Marechal como el fin de su exilio, se habilita la lectura política que examina las representaciones del peronismo en sus múltiples facetas. Lo que me interesa de esta reactivación es cómo se unen estas dos tendencias para articular un modelo narrativo que, en cuanto práctica de experimentación, regresa a los orígenes de lo clásico, pero adopta las formas de intervención de otro tipo de vanguardia inspirada en la conspiración política. Teniendo en cuenta que toda vanguardia responde a una práctica social, Ricardo Piglia asegura:

La vanguardia se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas (2016: 83).

Esta dinámica que actúa desde los márgenes para asaltar el orden establecido da forma a las últimas dos novelas de la trilogía. Si el *Banquete* es una organización de poder que Farías tiene que descifrar, las operaciones de representación tanto simbólicas como políticas que en él ocurren pueden ser leídas como parte de ese enfrentamiento que las vanguardias dan contra las instituciones que, aún sostenidas en la tradición liberal, pierden legitimidad⁴. No es arbitrario que las discusiones que se representan en el *Adán* tengan la forma de reflexiones entre amigos o inocentes payadas que escenifican la lucha simbólica entre la poesía popular y la vanguardia. Por el contrario, en *El Banquete* y, más precisamente, en *Megañón*, las intervenciones adoptan la lógica del complot, respondiendo a

⁴ Me refiero precisamente al debilitamiento de *Sur* como faro intelectual que fue en su primera época, a partir de la renuncia de José Bianco en 1961, y a la aparición de nuevas revistas que se oponen al Golpe, ampliando no solo las disidencias políticas, sino también literarias.

la violencia con que se impuso el poder político, pero también resistiéndose a la regresión social y cultural que intenta ignorar un nuevo modelo de nación en el que las masas intervienen como sujetos activos en la construcción de la identidad.

El sistema de alegorías y símbolos, unido a la tradición clásica que define el diseño de *El Banquete*, adquiere otro sentido al ser atravesado por lo político en la coyuntura más afianzada pero todavía muy inestable de las masas peronistas. Es recién con los estudios posteriores a *Megafón* que la crítica comienza a ocuparse del tema peronista, haciendo evidente la conflictiva posición de fuerzas ideológicas que se lo disputaban⁵. Las primeras reseñas que acompañaron la recepción de *El Banquete* registran la alegoría religiosa que identifica la topografía cristiana: la tierra, la vida ordinaria en la que Farías llega a las fronteras de la nada, el paraíso prometido en la Cuesta del Agua y el infierno, desdibujado en el mismo caos que es el Banquete, pero también en la visita de Farías a la celda monástica de Pablo Inaudi, donde es crucificado en una Cruz de tiza y de donde regresa purificado con el alivio de la comprensión⁶. Esta geografía se completa con las referencias religiosas que indican el apocalipsis, la versión del banquete como el juicio final y la maqueta del Convivio en forma de arca, sin mencionar los nombres de Gog y Magog, que proceden del último libro de la Biblia, pero “en la línea *non sancta*” (Marechal, 1987: 257)⁷. Esta figuración teológica repite la travesía del *Adán* en la síntesis que une la doctrina cristiana con Virgilio, solo que aquí la trascendencia del alma en la búsqueda de la belleza —esa identificación entre la *Madonna Intelgentzia*, Beatriz, y la divinidad— se desdibuja porque Farías parece menos concentrado en su poesía que en su rol protagónico de cronista del Banquete. Con esto quiero resaltar que la figura del héroe clásico de la epopeya se traslada o fusiona con la novela de aventuras, hecho que Marechal mismo presenta en el prólogo: “*El Banquete de Severo Arcángelo* es una novela de aventura, o de ‘suspense’ 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” (1987: 9).

⁵ Frente a las corrientes de izquierda que podrían convocar a las masas peronistas, se presenta la estrategia del pacto con el Gobierno a partir de un peronismo sin Perón, cuyo líder es Vandor. Marechal cree en la fidelidad del pueblo peronista: Me pregunto “Si entre naciones agobiadas por quintas columnas marxistas, guerrilleros e ideologías foráneas, este pueblo no es todavía un don “gratuito”, como el de la riqueza natural que nos ofrece nuestro territorio. ¡Sí, todavía! Y ¿Hasta cuándo? (Marechal, 2008: 165).

⁶ Sobre la topografía de los infiernos, cfr. Davis González (2015).

⁷ Solo como ejemplo, registro la reseña de Tomás Eloy Martínez, quizás la más difundida, dado que se publicó en *Primera Plana* —una revista de amplia circulación que alcanza a gran cantidad de lectores—, en la que dice que “Marechal intentó aquí una traslación del Génesis al lenguaje argentino” (1965: 38).

La novela adquiere más bien la lógica del *bildungsroman*, una novela que recrea la iniciación esotérica, fuentes que ya han sido investigadas por la crítica y que analizan la conformación del Banquete en cuanto secta⁸: la llegada de una invitación a través de mensajeras, la admisión a la logia mediante el cumplimiento de encargos, la asignación de roles, la estructura jerárquica y la lógica escenográfica de las asambleas, en las que los asistentes encapuchados escuchan la exposición del dogma, todos estos elementos concentrados en la hermenéutica de un conocimiento ulterior que sigue siendo secreto. Hasta aquí, Farías se define como un héroe que imita las virtudes de Adán pero las rebaja, en el sentido de que es un periodista/poeta, es admitido en el Banquete primero como cronista y luego como autor de la farsa de la vida ordinaria⁹. Y lo que es aún más significativo es la imposibilidad de aprender. Todas las aventuras de Farías se remiten a descifrar las claves del Banquete, que se le presenta algunas veces como laberinto, otras como una obra dadaísta, una farsa o un teorema sin resolución. La transmisión del mensaje que justifica en última instancia su función como testigo no borra las marcas de la traición; Farías es un desertor de la Cuesta del Agua, un héroe que no resiste la concentración del paraíso¹⁰.

La incapacidad de comprender no es solo una limitación del sujeto, sino que concierne al absurdo del mundo, al caos que se resiste a ser ordenado por la razón. En efecto, el enigma propuesto en *El Banquete* está atravesado por el lenguaje y sus posibilidades de representación. De ahí que el esoterismo, la corriente mística y la religión católica se apoyen en la lógica de los símbolos que parecen diferir el sentido y multiplicarlo:

¿No se intentaría en el Banquete un formidable juego de símbolos? Me respondí que no, ya que un símbolo, al fin y al cabo, solo era el soporte ideal de una meditación, y las cosas del Banquete se iban dando en una realidad cruda y llena de intolerables absurdos. Más adelante en Cuesta del Agua, me hicieron entender la energía viviente de los símbolos. Porque hay símbolos que ríen y símbolos que lloran. Hay símbolos que muerden como perros furiosos o patean como redomones, y símbolos que se abren como frutas y destilan leche y miel. Y hay símbolos que aguardan, como bombas de tiempo junto a las cuales pasa uno sin desconfiar, y que revientan

⁸ Cfr. Coulson (1973).

⁹ Hay cierta ambigüedad en la hibridez del poeta/periodista, ya que Farías pierde su trabajo al escribir la crónica del incendio en Avellaneda por su esencia lírica. Sin embargo, es cierto que, desde el inicio, el lugar del poeta lo ocupa el personaje de Leopoldo Marechal.

¹⁰ "La Cuesta del Agua propone una concentración definitiva. Yo no logré mantenerla y hui en otra de mis dispersiones. ¿No sin razón Pablo Inaudi me llamó algunas veces Padre de los piojos y Abuelo de la Nada!" (1987:290).

de súbito, pero a su hora exacta. Y hay símbolos que se nos ofrecen como trampolines flexibles, para el salto del alma voladora. Y símbolos que nos atraen con cebos y trampas, y que se cierran de pronto si uno los toca, y mutilan entonces y encarcelan al incauto viandante. Y hay símbolos que nos rechazan con su barrera de espinas y que nos rinden al fin su higo maduro si uno se resuelve a lastimarse la mano (Marechal, 1987: 258).

Recordemos que esta afirmación llega inmediatamente después de que Farías cree haber comprendido la “realidad cruda y llena de intolerables absurdos” (Marechal, 1987: 258) que era el Banquete. El carácter variable de los símbolos, la imposibilidad de fijar la referencia, tiene que ver con la conservación del secreto y sostiene la condición natural de lo oculto. La verdad última que permanece en la irreductibilidad del misterio final — “el teorema debe quedar en pie y abierto a las disquisiciones del alma” (Marechal, 1987: 290)— hace al hermetismo del Banquete y se corresponde con el cristianismo en el sentido de que el nombre de Dios es impronunciable. Así, *El Banquete* “se revela entonces como una vasta elipsis, de sentido casi teológico: el Verbo existe, pero no puede ser nombrado” (Martínez, 1965: 38).

Este sentido que nunca termina de revelarse enfrenta el vacío existencial que no tiene que ver con la filosofía sartreana, sino con la promesa mesiánica del porvenir. El fin de la Humanidad, la visión apocalíptica del Banquete desemboca en la esperanza de resurrección o en el regreso a un paraíso perdido. Como esta condición es la que vertebra toda la novela, se desarrolla expositivamente en el mito de las Edades. Así como la *Odisea* define la simbología del *Adán*, y la *Iliada* la de *Megafón*, la alquimia de las edades determinará la lógica de *El Banquete*. En el segundo concilio, siguiendo la teogonía de Hesíodo, el profesor Bermúdez ilustra la decadencia del hombre en su pasaje desde el hombre de oro hasta el de hierro, correspondiente al momento presente de la Humanidad¹¹. Esta representación escénica moldea la trama total de *El Banquete* porque es, al mismo tiempo, un programa político-religioso y una teoría de la vanguardia. Por esta razón, me detendré en la reescritura del mito clásico y en su ampliación a partir de una fábula que lo reinscribe en la cultura popular. En primera instancia, el mito clásico se modifica con la introducción del quinto elemento de la alegoría, cuando Bermúdez presenta en el pentágono el lugar vacío perteneciente al Hombre de sangre¹², “símbolo ajeno a la tradición clásica, ya que corresponde

¹¹ La crítica ha agotado el análisis de este mito que, por otro lado, aparece en la tradición española en el *Quijote* y también en algunas referencias del *Adán* (cfr. Bravo Herrera, 2015).

¹² Para las fuentes filosóficas, esotéricas hindúes y cristianas, cfr. Maturo (1999).

a la tradición cristiana y representa a Cristo Salvador muerto en la cruz” (Bravo Herrera, 2015: 161).

La aparición de este nuevo hombre no metálico, capaz de convertir el hierro en oro, impulsa el tiempo mesiánico y contrarresta en algún sentido la regresión. Se trata de un mesías que promete el regreso al Edén, pero suspendido en el tiempo indefinido del presente. Hay una salida que se impulsa hacia adelante, sostenida por la lectura cristiana y por la impronta política que identifica al Redentor con un líder capaz de recuperar el poder. Uniendo el carácter alquímico de la alegoría con las virtudes del Viejo fundidor, Farías termina por identificar al Mesías con Severo Arcángelo:

Pero, ¿quién sería el hombre de sangre? Las reticencias de Bermúdez, por demás obsecuente, y el grito del Viejo fundidor al anunciar en el tono de un repugnante fanatismo que el Hombre ya estaba entre nosotros, consentía una sola hipótesis: el Hombre de sangre no sería otro que Severo Arcángelo, allí presente, amenazador y soberbio como un falso ídolo. A favor de aquella luz, mi encadenamiento lógico fue muy simple: lo que había embarcado al Metalúrgico de Avellaneda en aquel Banquete descomunal era una pavorosa locura “mesiánica” (Marechal, 1987: 212).

La organización del Banquete recae sobre el Viejo fundidor que muestra las cualidades del líder. Esto refuerza la lectura política que identifica a Severo Arcángelo con la figura de Perón, hecho que Graciela Maturo (1999) observa en el perfil obrero y sindical del personaje, sumado al rol que ocupa como organizador del Banquete¹³.

En síntesis, las perspectivas sagrada y política conducen a una ausencia reiterada: el lugar vacío del hombre de sangre, la verdad del dogma, el nombre impronunciable del dios y la figura del líder proscrito. Desde Puerta de Hierro, Perón ajusta las estrategias de poder para dirigir a las masas en la deriva del tiempo presente, quizás en decadencia con respecto a la Edad dorada en la que el peronismo se formó y consolidó, pero con la propuesta mesiánica de su regreso.

¹³ Enfatizando la condición ausente del líder, Mariela Blanco (2020) examina la coyuntura social y política del periodo en el que Perón se encuentra exiliado, comparando la dinámica de los discursos del presidente. Desde esa posición ha demostrado que la mecánica de mensajes y la conservación del secreto derivadas del análisis semiológico se convalidan en la lógica del Banquete a partir de las mensajeras y del hermetismo que difumina el significado.

Las edades de la vanguardia

Hemos visto cómo la inclusión mesiánica altera el mito de las edades. Si bien se mantiene el tiempo circular del retorno al paraíso perdido, la temporalidad se modifica por la llegada de un mesías que, por su condición venidera, se ubica en el porvenir. Junto a esta transformación temporal, hay también una redistribución espacial que se mide en términos de verticalidad:

Es decir que la concepción de la historia se traza en un movimiento horizontal, que depende del transcurrir, del suceder, del conocimiento del otro y de las criaturas, y en un movimiento vertical de ascensión y de concentración hacia la divinidad, hacia la Unidad, la perfección original (...). La concepción cristiana se manifiesta en el símbolo de la cruz. Este símbolo confiere al conocimiento del tiempo y a su cualificación un valor trascendente que se opone al materialismo histórico y se apoya en uno de los principios del nacionalismo con fundamentos teológicos de matriz católica (Bravo Herrera, 2015: 173).

Bravo Herrera indica en esta cita la incidencia de la verticalidad de la cruz en la interpretación de la historia. Lo que interesa, más allá del catolicismo, es cómo se revisa el presente en relación con el pasado y sus tradiciones, para reconocer, transformar o reconstruir la identidad nacional. A partir de esta operación religiosa y metafísica, Marechal parece también reflexionar sobre la relación temporal que une la vanguardia a la tradición. En este sentido, el origen planteado por el mito clásico no refiere al origen absoluto que Peter Bürger (1995) asume como rasgo fundamental de la vanguardia histórica sino más bien a la operación que realiza la vanguardia martinfierrista al crear la tradición. Esta última reconoce el carácter ficcional del origen y se aboca a construirlo a partir de una fundación mítica que, como el título del poema de Borges, se basa en la unión de lo autóctono y lo universal¹⁴.

Marechal recoge la impronta nostálgica del regreso a la infancia ya desde el *Adán* y en las reminiscencias de su pasado bucólico en Maipú, donde recuerda la rela-

¹⁴ Aquí, cabe señalar el exhaustivo análisis de Mariela Blanco (2020) que pone en diálogo las estéticas de Borges y Marechal, identificando un primer momento de coincidencia vanguardista “a dos voces” mientras comparten la perspectiva martinfierrista de inventar una nación imaginada, y un segundo momento en el que se distancian, a partir de las divergencias ideológicas que resultan de la adhesión de Marechal a la doctrina justicialista. Esta diferencia no es únicamente política, sino que tiene que ver con la elección estética que lleva a cabo el autor del *Adán* al valorar la lengua y el protagonismo de las masas populares.

ción directa con la gente de campo, con la naturaleza y los animales. Ese paisaje autóctono forma parte de una tradición que el autor recupera como parte de una identidad colectiva. En efecto, la presencia del gaucho y de su entorno viene de ese lugar compartido en la infancia que se activa en el presente bajo la forma poética. Si la Edad dorada es un regreso a la infancia, territorialmente es también una revisión del repertorio de figuras que la conformaron.

Teniendo en cuenta esta doble lectura, el origen como paraíso perdido y como la infancia recobrada, podemos volver a la verticalidad que atraviesa la línea del presente en la configuración mística del mito. Esa cruz que inscribe la ascensión del espíritu como consecuencia del descenso a los infiernos, y que completa el camino del héroe, representa también la teoría de la vanguardia que Marechal expone con claridad en el “diálogo del retrógrado”. Recordemos que en el capítulo XXIX, inmediatamente después de que Farías cree haber descubierto la mecánica de los símbolos, asiste involuntariamente al diálogo entre Severo Arcángelo e Impaglione, una escena teatral al estilo del coro griego. En esta oportunidad, el Viejo fundidor adapta el mito de las Edades a la realidad rioplatense. Para evitar el descenso acelerado de la Edad de Hierro es necesario retroceder a los orígenes. En la historia del camalote y el surubí, el primero se deja arrastrar por la corriente, el segundo la remonta en sentido contrario¹⁵. En su figuración vertical, Severo Arcángelo repite la fábula en la historia del astronauta, quien enfrenta la fuerza de gravedad en su viaje a la Luna para luego dejarse atraer por ella al regreso a la Tierra:

En ese momento, el astronauta es un retrógrado, con relación al mundo que abandona. Libre ya en el espacio cósmico, el astronauta se dirige a la órbita de la Luna y se deja atraer por la fuerza de gravitación. En aquel momento el astronauta es un vanguardista. Impaglione, yo soy el retrógrado y el vanguardista (Marechal, 1987: 260).

Desde esta perspectiva, el arte debe volver al pasado, no para destruirlo, sino para alimentarse y volver a tomar el impulso hacia adelante. La creación artística se da en ese doble movimiento de avance y retroceso. Según la percepción de Hal Foster, esta es la relación que establecen las vanguardias con la temporalidad, dado que “incluso cuando vuelve del pasado, la vanguardia también retorna del futuro ubicado por el arte innovador en el presente” (Foster, 2003: 5).

Ahora bien, Marechal afirma esta versión de la vanguardia en la que retrocede para recuperar una tradición, pero avanza sobre la tradición occidental al apro-

¹⁵ En *Cuadernos* la fábula se resume así: “El surubí le dijo al camalote/no me dejo llevar por la inercia del agua/yo remonto el furor de la corriente/para encontrar la infancia de mi río’. En tal manejo de fuerzas estoy ahora: soy un retrógrado pero no un ‘oscurantista’ ya que voy, precisamente, de la oscuridad a la luz” (Marechal, 2008: 119).

piarse de ella. La innovación formal que realiza en el *Adán* pero que se consolida en toda su trilogía tiene que ver con la operación que Borges habilita en su capital conferencia de 1951, “El escritor argentino y la tradición”. Su lectura de la tradición desarma la mirada colonial y destruye la relación centro-periferia que limitaba a la literatura argentina. Desde esta perspectiva, la tradición clásica a la cual Marechal regresa no tiene tanto que ver con un retorno al origen como con la legitimación de las apropiaciones que adoptando y adaptando innovaciones de la europea, llevan a cabo las vanguardias locales durante la década del 20.

Por otro lado, es necesario marcar que esta elaboración teórica sobre la paradoja temporal de la vanguardia está expuesta en *Cuadernos* y en *El Banquete*, es decir, en un momento reflexivo posterior al accionar de las prácticas vanguardistas del 20. En 1965, las vanguardias han forjado ya una tradición que exige ser revisada. En respuesta a ese examen, Marechal vuelve a afirmar su anclaje en la vanguardia criollista que construyó junto a su generación y, por otro lado, analiza sus resultados en el nuevo entorno cultural que en los sesenta se enfrenta al arte abstracto y al absurdo. *El Banquete*, con la superposición de fuentes, filosofía y tradiciones, con el despliegue de símbolos y alegorías que complejizan la estructura narrativa, y con la dialéctica característica del modernismo que junta lo hipertextualizado con lo escatológico, lo lírico con lo vulgar, lo alto con lo bajo, las formas cultas con lo popular, funciona como una tradición consolidada que, de algún modo, repara el vacío de origen. La tradición fundada por las vanguardias del 20 ya es un hecho. Para que no queden dudas de esta reafirmación, en el final del capítulo, Farías descubre en la habitación de Bermúdez el símbolo vanguardista de la primera etapa:

En la repisa de una chimenea sin encender, campeaba un busto de Homero con las órbitas oculares vacías, en la ceguera de su mármol, a la izquierda de Homero, vi un mate con su bombilla de plata y su yerbera del más puro estilo criollo. Y sonríe en mi ánimo al advertir en la repisa la armoniosa conjunción, de folklore y clasicismo: era —me dije— como si Homero y Santos Vega se diesen allí un abrazo histórico (Marechal, 1987: 263).

El complejo aparato de símbolos que sostienen la significación funciona también para referirse a la tradición y a la forma en que esta es narrada, ya que, como se sabe, la imaginación crea los mitos sobre los que se construye la identidad.

Por otro lado, es necesario aclarar que el retorno de Marechal en los años sesenta se inscribe en un campo intelectual distinto que reconstruye sus posiciones a partir de las operaciones de legitimación llevadas a cabo por la generación martinfierrista. Esta diferencia temporal compensa la asimetría que distanciaba la literatura argentina respecto de la europea en la década del 20, ya que se halla práctica-

mente disuelta en la generación que se corresponde con la literatura del *boom*. En este sentido las prácticas de lectura realizadas por los escritores de vanguardia fueron un mecanismo de validación eficaz para instalarse como tradición¹⁶. De este modo, las nuevas generaciones reciben el ensamblaje de cosmopolitismo-nacionalismo con un marco teórico que justifica y consolida su autonomía, a partir del cual pueden construir una vanguardia crítica más parecida a la que Foster (2003) reconoce en las neovanguardias¹⁷. Desde estas perspectivas la literatura del *boom* también crea a sus precursores y, como ha declarado Cortázar, encuentra en Marechal el modelo de literatura nacional que no solo valora la oralidad del habla porteña sino la vertiente modernista que recién es advertida en toda su dimensión en este retorno. Con esto quiero decir que el modernismo anglosajón representado en la estética de Joyce ingresa en la literatura argentina a partir de 1948 con *Adán*, pero es recuperado en los 60 a partir del *boom*.

Esta apropiación permite reconocer la importancia de Marechal no solo como precursor de una forma de incorporar la cultura de masas en la literatura argentina, sino como representante de una estética asociada a la dificultad y a la densidad narrativa que las teorías sobre el fin del arte a mediados del siglo XX atribuyen al alto modernismo¹⁸. Más adelante se verá cómo esta marca del modernismo anglosajón emparenta las estéticas de Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Marechal; pero lo que es importante resaltar aquí es que el propio Marechal reconoce ese vínculo específicamente en la tradición clásica que también el autor irlandés toma como clave estructural para el proyecto de novela total encarado en el *Ulises*.

La batalla del arte en *Megafón*

La lógica del diálogo platónico sirve de modelo para los concilios de *El Banquete*, en los que se exponen y se discuten teorías. En esas asambleas, las voces de Gog y Magog reproducen discursos de la oposición, refutan las teorías del Vulcano en pantuflas, esparcen rumores, reconstruyen la historia farsesca de los comensales

¹⁶ Ricardo Piglia afirma: “Este debate sobre el estado actual de las poéticas de la novela en la Argentina se da en un momento en que, por fin, la literatura nacional no está en una relación asincrónica o de desajuste respecto del estado de la narrativa en cualquier otra lengua. Lo que hicieron Borges, Macedonio Fernández, Bioy Casares, Marechal o Cortázar fue muy importante para que esa situación de asincronía terminara” (Piglia, 1999: 5).

¹⁷ Para Foster, el retorno realizado por las neovanguardias no se registra como el fracaso de las históricas, sino como su continuación, ya que permitiría comprender más que completar el proyecto de estas últimas.

¹⁸ El enfrentamiento de las vanguardias con la cultura de masas está condensado en la apreciación elitista de Adorno, que considera que la vanguardia debe refugiarse y protegerse en su hermetismo contra la degradación de la industria cultural. Cfr. Huyssen (2002).

y utilizan técnicas de sabotaje para interrumpir las ceremonias. Son dos *clowns* que, por su condición paródica, actúan las ideologías. Por momentos muestran una puerilidad infantil: “—¡Te juego a quién tiene más ganas de llorar! / —Pago” (Marechal, 1987: 77); otras veces “una dignidad como de cuna se dejaba traslucir de pronto en sus gestos amargos y en sus palabras ofensivas” (Marechal, 1987: 74). Como opositores, traducen ideologías contrapuestas: el discurso parodiado de la izquierda, del psicoanálisis, del naturalismo, del existencialismo, pero también las polémicas en torno al arte de vanguardia. Algunas de sus intervenciones emiten juicios sobre la estética del Banquete; observando la fotografía de la maqueta, la acusan de no respetar ningún estilo y de ser “una pesadilla del vanguardismo abstracto” (Marechal, 1987: 138), y califican la obra del Viejo crápula como un “carnaval surrealista o dadaísta” (Marechal, 1987: 181), además de asegurar que no se oponen al Banquete, sino “al vanguardismo idiota” (Marechal, 1978: 242) con que lo manejan. Estas referencias, tamizadas por el humor, aluden a las poéticas de vanguardia que solo aparecen como telón de fondo en las discusiones del simposio. Donde verdaderamente ocurre el debate vanguardista es en un tercer coloquio que tiene lugar no en esta novela, sino en *Megafón*, cuando un grupo comando dirigido por el Oscuro de Flores entra en el *happening* de Caballito. La hipótesis que sostiene esta afirmación es que la estética marechaliana reafirma su posición como tradición de la vanguardia en el contexto de las transformaciones estéticas de la década del 60.

El carácter módico y cauteloso que Beatriz Sarlo reconoce en el programa vanguardista de *Martín Fierro* se reproduce de manera casi literal en el plano artístico. Las artes plásticas, con un campo intelectual también en formación se muestran poco favorables a las rupturas radicales¹⁹. Esto cambia en los años sesenta, cuando los artistas, con la intención de actualizar el arte argentino en términos de ponerlo al día con lo europeo, intentan renovar la tradición local identificándose con elementos del modernismo.

Siguiendo la lógica expositiva de los concilios, el encuentro de *Megafón* con la “nueva ola” artística reproduce el enfrentamiento de dos poéticas que se disputan la hegemonía del campo estético. Al calor de las discusiones generadas en la Fundación, se revisan los principios vanguardistas que, en su periodo histórico, cuestionaron el orden liberal, y se discuten las premisas del nuevo arte abstracto que, desde otras experimentaciones, propone nuevas formas de intervención sobre la realidad.

¹⁹ Para Andrea Giunta, durante los años veinte no están dadas las condiciones para que el arte de vanguardia exprese su enfrentamiento a la institución. Su ruptura “era más un gesto que una posibilidad: en definitiva, un acto materialmente imposible” (2015: 124).

La Rapsodia VI comienza con el asalto al departamento del general Cabezón González. Se ha establecido ese episodio como la representación del juicio político al general Aramburu porque las referencias históricas están a la vista: el general es responsable de someter el levantamiento peronista de 1956, que termina con el fusilamiento de Valle y con la masacre de José León Suárez. Allí también se discute sobre qué es la patria y su deslealtad a la ética sostenida por el mito de Creso. Sin más, el general termina acosado por el fantasma de Evita y todas las muertes que en ella se encierran.

Esta escaramuza militar es seguida inmediatamente por el relato de una lucha estética, la participación de Megafón y sus combatientes en el *Happening* de Sebastián Scorpio. La continuidad de ambas narraciones muestra la consciencia del arte como enfrentamiento, y casi no son necesarios los argumentos de Marechal para justificar su presencia en la *performance* de la fundación. Megafón alista al grupo de batalla para asistir al *happening* porque “si un régimen de ‘anarquía ordenada’ gobierna misteriosamente a un país real, sus habitantes deben vivir en estado de asamblea, día y noche, sin dejarse agarrar por los fantasmas de turno; y cualquier happening es una útil asamblea de ciudadanos” (Marechal, 1994: 128).

La conspiración establece una estrategia que marca tanto la violencia represiva del orden establecido como los mecanismos de intervención que el arte desarrolla para revocar las posiciones institucionales del campo artístico. La descripción de la Fundación Scorpio como centro del arte de la nueva ola y el pop refleja el faro institucional que se formó en Buenos Aires a partir de 1958 con la creación del Instituto Di Tella²⁰. Esta fundación recoge las premisas de las vanguardias del 20 partiendo de un denominador común, que es la unión de nacionalismo-cosmopolitismo, es decir, la incorporación de modelos internacionales para elaborar una vanguardia propia. En términos de las neo vanguardias, que no solo repiten estrategias del periodo heroico, sino que lo realizan, el arte de los años sesenta viene a establecer una ruptura que la moral liberal de los años veinte prefirió ignorar. Según Andrea Giunta (2015), en los sesenta cambia el concepto cerrado y definitivo de la obra, que sale del museo a la calle y cuestiona, de esta manera, la institucionalización de la vanguardia histórica que ya es considerada parte de la tradición. Lo que sucede particularmente en las *performances* del Di Tella tiene que ver con una ruptura enfocada en las normas del buen gusto burgués. La nueva obra “invadía el espacio íntimo del espectador, sus valores, su moral, e incluso lo que comprometía su propio cuerpo” (Giunta, 2015: 161). Pero a grandes rasgos, las reflexiones sobre la construcción de la obra, su carácter inacabado,

²⁰ “La Fundación tenía un propósito modernizador basado en la certeza de que era posible trasladar al plano cultural los objetivos del desarrollismo en el terreno económico” (Giunta, 2015: 104). Así, la economía y la cultura se relacionan estrechamente y podían colaborar para colocar el arte argentino en una dimensión internacional.

la autorreferencialidad, la inclusión de elementos residuales y la irreverencia de exponer la intimidad se alinean con los principios del modernismo. Si pensamos en la estética, esa misma ecuación afecta la innovación narrativa que sigue los modelos de la novela después de Joyce²¹.

En el *happening* de la Fundación Scorpio se organiza la puesta en escena de una discusión en la que el periodo histórico mide sus argumentos en contraste con los jóvenes de la nueva generación. Los nudos del debate pasan por algunos de los puntos neurálgicos de la estética marechaliana. Me interesa detenerme en la representación de la imagen, en cuál es el vínculo entre los elementos que la componen, pensando menos en la alegoría que en la metáfora ultraísta y en la apelación a las fuentes clásicas, que no solo sirven como justificación del derecho a la tradición universal, sino que reinventan también el carácter autóctono de lo nacional.

El primer impacto se produce con la instalación audiovisual que exige la construcción de una narración a partir de lo que se ve y lo que se oye: “La imagen: coronación de miss California en bikini por un viejo sátiro de smoking; el sonido: arenga del ecónomo Alsogaray invitándonos a un saludable y crudo invierno de las finanzas” (Marechal, 1994: 129). La opción de lectura es la misma que requiere la metáfora ultraísta: apelar a la capacidad de la razón para producir el significado mediante la unión de elementos discordantes.

Nómbrese, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad de primera intención, en esos dos nombres, la inteligencia ve dos formas reales bien conocidas por ella. Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que trabaja las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera de la unidad que tienen en el Intelecto Divino (Marechal, 1990: 301).

Esta concepción descarta el disparate y apela a la inteligencia que “después de admitir que la relación entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle el sentido alegórico, simbólico, moral, anagógico” (Marechal, 1990:

²¹ El arte de los sesenta revisa la teoría del modernismo: “Las estrategias de vanguardia, su recurso a la baja cultura, a materiales extra-artísticos, a tácticas de provocación y a la conformación de grupos cerrados en función de su supervivencia social constituyen, de alguna manera, el elemento dinámico, el ‘momento evolutivo’ en la continuidad del modernismo” (Giunta, 2015: 126).

301)²². Hay una línea de continuidad entre la vanguardia histórica y el proyecto neovanguardista que se apropia de este mecanismo para proponer nuevos experimentos que someten el absurdo ante lo alegórico, pero sobre todo ante lo moral²³. Volviendo a la videoinstalación, la imagen frívola de miss California y el discurso de Alsogaray apunta tanto a una intervención política del arte como a una revisión de sus soportes y materiales. Cuando esta operación de sentido no ocurre, la performance se convierte en una “parodia hirviente del caos” (Marechal, 1994: 131).

Durante la incursión, Samuel Tesler, rescatado de un hospicio para formar parte de la escaramuza, expone las teorías que sostienen la estética marechaliana. Si bien lo hiperbólico del *Happening* puede encontrar sentido en la lógica de la metáfora ultraísta, no sucede lo mismo con la vertiente metafísica que Marechal utilizó para construir su tradición estética. Este desacuerdo se manifiesta en dos momentos clave de la *performance*: en el Manifiesto del Hippie Mayor y en el Canto a la Tiroides del poeta vicario. En el primer caso, el video experimental “Nacimiento, pasión y muerte del transitivo Nadie” muestra una parodia del existencialismo. El maestro pop restringe concentradamente el tránsito de la vida en dos momentos extremos, restándole importancia a la duración del ser. Así, la razón es un estorbo que no logra vincular significados: “La maldad estaría en el sistema económico racional con que administró su tiempo el transitivo Nadie. ¡Yo acuso a la razón humana!” (Marechal, 1994: 131). Por el contrario, Samuel Tesler, volviendo a las fuentes clásicas, defiende la vida como una estación humana que tiende a la trascendencia²⁴.

En la segunda oportunidad, el poema abstracto del Hippie menor presenta una parodia del Génesis que Tesler se apresura a desautorizar a través del humor, y Megafón, a dirimir en una contienda. Al modo de las payadas locales e imitando aquel enfrentamiento de poéticas en la glorieta de Ciro, el Oscuro de Flores presenta a Capristo, que, para batirse a duelo, recita una égloga de Virgilio. En el escenario, su figura de fauno y el sonido de la jeringa de afilador lo regresan a la Edad dorada a la que “viajó recién a su mito y regresa con un mensaje lleno de frescura” (Marechal, 1994: 137). La arenga de Megafón repite la interpretación del mito de las Edades, la necesidad de volver al origen para crear una tradición, con el regreso a la “perdida infancia de este mundo” (Marechal, 1994: 137), pero también a lo autóctono a través de las reminiscencias del sonido, ya que “la

²² En *El Banquete* la razón también debe poder articular el sentido, la misma que los *clowns* no tienen, “manifestaban una incapacidad absoluta cuando tenían que dar el salto metafórico entre dos hechos distantes y al parecer no relacionados entre sí” (Marechal, 1987: 98) y que Farías infructuosamente invoca al querer interpretar la lógica de los símbolos.

²³ Otros episodios vuelven sobre este tema, específicamente la fábula de Psiquis, donde la Razón es un arrabal del barrio que debe intervenir para dar sentido a las cuestiones del alma.

²⁴ El mismo argumento usa Papagiorgio para refutar las hipótesis de Froebius en *El Banquete*.

siringa del afilador ha despertado en la sala un eco dulce y familiar de mañanitas arrabaleras” (Marechal, 1994: 137).

La contienda entre las dos vanguardias registra una distancia temporal, pero también espacial. Las teorías de la vanguardia marechaliana están ahora en el lugar de la oposición, mientras que el escenario está ocupado por la nueva ola de los *neos*. La tropa de Megafón termina atrapada en la “saturnal colectiva” de la *performance*. Frente al derrumbe del público, que incautamente sucumbe a los elixires del vino, el Autodidacta lamenta haber llevado a sus “inocentes guerreros a un Happening sin dignidad” (Marechal, 1994: 142). La batalla perdida cierra con el responso de Tesler, que no recita la muerte de la sublimidad, sino la de la razón. Como facultad que produce el sentido, poco espacio les queda en las nuevas poéticas afianzadas en el absurdo y en el desorden, que solo puede invocarse como vaticinio: “Entonces lo Inteligible, que había dormido largamente, despertará” (Marechal, 1994: 142).

Fin de ciclo

Ricardo Piglia cierra el ciclo de la vanguardia argentina en 1967, año en el que se publica la novela de Macedonio Fernández *Museo de la novela de la Eterna*. Esta fecha reconoce un origen en la vanguardia de los años veinte, que enfrentó a las instituciones liberales y al concepto de nación que legitimaba su proyecto político. Así la caracteriza Beatriz Sarlo:

Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo “característicamente argentino” y perspectiva cosmopolita. Con estos elementos se construye ese compuesto ideológico-estético que es el martinfierrismo y, en general, la vanguardia del veinte (1996: 36).

Esta dialéctica entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre lo tradicional y lo moderno subyace también a la estética marechaliana y es un rasgo compartido con Macedonio. El vínculo entre ambos escritores está absolutamente legitimado tanto en el título de su *Adán Buenosayres* como en la anécdota, muchas veces referida por el mismo escritor, acerca de sus reflexiones sobre el contenido y la forma novelística:

Pero, bien ¿cómo se definiría el género de la novela? Con anterioridad y en los alegres y tormentosos días de *Martin Fierro*, estudiando ese problema con Macedonio Fernández, me había dicho él: “Novela es la historia de un destino completo”. Le admití la definición, siempre que la condicionáramos al hecho de que una vida

humana suele comportar, no solo un destino, sino varios que se dan en una sucesión cronológica y a la vez lógica, y se traducirían en una cadena de muertes y resurrecciones obradas en la posibilidad de un mismo individuo (Marechal, 2008: 104).

Más allá del acuerdo o no, ambas posturas parecen discutir no solo cuál es la naturaleza de ese destino, sino el concepto de completitud que repercute directamente en la forma narrativa del género. De ahí la novela total y enciclopédica del modernismo, pero también la novela inconclusa de Kafka, que es uno de los elementos nuevos implementados por esta vanguardia.

Lo que me interesa de esta formulación es, por un lado, el corpus de autores que la conforman y, por el otro, las características elegidas para estructurar esta vanguardia que se singulariza en la estrategia de la conspiración. En este punto de contacto, Arlt, Macedonio y Marechal funcionan como poéticas que le impusieron otro aparato formal a la novela. Me detengo en esta idea porque considero que esos elementos que le dan su carácter vanguardista derivan de la apropiación que hicieron del modernismo. Piglia señala tres rasgos específicos de esta vanguardia articulados a través del complot. En primer lugar, la dilatación de la acción, un horizonte siempre postergado que se afianza en el paratexto de la novela, que avanza a través de sus prólogos y que hace de la enunciación su esencia. Así, *El Banquete* discurre en su preparación: entrevistas, monólogos, ensayos y concilios que terminan con la elipsis del acontecimiento. En este sentido, Farías dice: “No había creído mucho en la realidad del Banquete, sino en cierta diversión preparatoria sin ulteriores, que se agotaba en sí misma” (Marechal, 1987: 275). En segundo lugar, la figura del héroe se quiebra, es un héroe que no aprende a ordenar el caos del mundo y que se enreda en un “formidable juego de símbolos” (Marechal, 1987: 251). Por último, Marechal escribe su *Adán* pensando en la novela total que quiere abarcarlo todo, como el *Ulises*, para acabar con la historia, cuestionar la política liberal y discutir las tradiciones, la historia y la religión. Estos elementos conforman la poética de la vanguardia del 20, que llega a un cierre en los mismos años en los que reaparece Marechal. La última coincidencia tiene que ver con la recepción diferida. Todos ellos escriben desde la vanguardia de los años veinte, pero su obra se trunca o se posterga: Macedonio muere en 1952 y solo había publicado un capítulo del *Museo* en Chile, en 1941; Arlt, con mucha presencia a comienzos de siglo, muere tempranamente y recién reaparece en los sesenta por la recuperación de *Contorno*; Marechal, el poeta depuesto, se exilia hasta 1965. Por lo tanto, sus poéticas ya afianzadas, pero también ya en trance de salida, encuentran sus lectores. Así como la dialéctica del modernismo se jugaba en la convivencia de lo ultraliterario y lo vulgar, la recepción de Marechal también alcanza los extremos. Por un lado, los jóvenes de la nueva izquierda nucleados en *El escarabajo de oro* lo reconocen como precursor por “hacer que el peronismo entre en el universo de la representación” (Blanco, 2017: 2); por el otro, influye

en los escritores que no comparten su ideología peronista, que encuentran en él el idioma del habla porteña y las inflexiones de la oralidad. Cortázar es su primer admirador, pero también Manuel Puig y, por qué no, Copi en *La internacional argentina*, una novela que despliega con humor las alegorías del ser nacional que pueden asimilarse muy bien al entramado conspirativo de *El Banquete*²⁵.

Bibliografía

Fuentes

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

----- (1990), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana.

----- (1994), *Megafón, o la guerra*, Buenos Aires, Planeta.

----- (2008), *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Seix Barral.

Bibliografía referida

Blanco, Mariela (2017), "La restitución del 'poeta depuesto'. La recepción de *El banquete de Severo Arcángelo*", ponencia presentada en el congreso *El retorno de Leopoldo Marechal*, Coloquio Internacional 4-6 de julio de 2017, Universidad de Jena, Jena, Alemania.

----- (2019), "Marechal, la edad de oro como proyección de la patria ideal", *CELE-HIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, n° 38, pp. 67-84.

----- (2020), *Invención de la nación en Borges y Marechal. Nacionalismo, liberalismo y populismo*, Villa María, Edivim.

Bravo Herrera, Fernanda (2015), *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.

²⁵ En 1966, cuando Puig comienza a escribir *Boquitas Pintadas*, se vincula con *Mundo Nuevo*, revista que Rodríguez Monegal dirige en París. En un manuscrito hallado en su archivo, figura una lista de autores latinoamericanos que conforman el canon, seleccionados por fechas. En la correspondiente a los años 70, los argentinos son: Borges, Cortázar, Sábato y Marechal. Cfr. Goldchluk (2021).

Bürger, Peter, (1995), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Carballo, Emmanuel (1967), "Diálogos con Leopoldo Marechal", *Revista de la Universidad de México*, n° 8, pp. VI-VIII.

Corral, Rose (2018), "El retorno de Leopoldo Marechal: claroscuros de una recepción", en Hammerschmidt, Claudia (ed.), *El retorno de Leopoldo Marechal*, Jena, Inolas Publishers LTD, pp. 115-134.

Cortázar, Julio (1949), "Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres", *Realidad*, vol. 14, pp. 232-238.

Coulson, Graciela (1973), "*El Banquete de Severo Arcángelo* o la vida como iniciación", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 3, n° 2, pp. 95-103.

----- (1974), *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeiro.

Davis González, Ana (2015), "El viaje de Lisando Farías. Un recorrido de descenso y ascenso en *El Banquete de Severo Arcángelo*", *Cuadernos de Hipogrifo*, n° 4, pp. 74-87.

Foster, Hal (2003), *El retorno de lo real*, Buenos Aires, Akal.

Giunta, Andrea (2015), *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Goldchluk, Graciela (2021), "Manuel Puig: una frívola mujer, despreocupada la suerte de su pueblo", *Polifonía*, vol. 28, n° 50, pp. 16-27, [disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12667/pr.12667.pdf].

González Lanuza, Eduardo (1948), "Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres", *Sur*, n° 169, pp. 87-93.

Huysen, Andreas (2002), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Martínez, Tomás Eloy (1965), "El Banquete de Severo Arcángelo", *Primera Plana*, n° 155, pp. 38-39.

Maturo, Graciela (1999), *Marechal, el camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos.

Piglia, Ricardo (2016), *Las tres vanguardias*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Saer, Juan José (12 de junio de 2004), "El destino en español del Ulises", *El País*, [disponible en https://elpais.com/diario/2004/06/12/babelia/1086997822_850215.html].

Sarlo, Beatriz (1997), "Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*", en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 143-176.