

**¿Un precursor velado?**  
**Convergencias entre Saer y Marechal**

**Por Mariela Blanco**

**(Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)**

EN EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO  
ALGÚN INGREDIENTE HAY PODRIDO

Juan José Saer, *Papeles de trabajo*

La ponencia se propone analizar las relaciones intertextuales entre *Glosa* (1986), de Juan José Saer, y *El banquete de Severo Arcángelo* (1965), de Leopoldo Marechal. Ambos textos comparten un hipotexto que determina sus estructuras: *El banquete*, de Platón. Aunque Marechal no sea uno de los precursores reconocidos por Saer en sus declaraciones o ensayos, me propongo señalar algunas líneas en común entre ambas poéticas a partir del análisis de sus sintaxis narrativas, es decir, a partir de la técnica puesta en práctica en el proceso de construcción de sus textos.<sup>1</sup>

Ya ha sido ampliamente reconocida por la crítica la raigambre vanguardista de ambos proyectos, en tanto logran conjugar novela y experimentación (Piglia, Arce, Cheadle, Navascués, entre otros). En este sentido, se abordará la autorreferencialidad en cuanto a reflexión en la novela sobre su proceso de construcción y sobre los lineamientos generales de sus poéticas. Estos rasgos están asociados con una actitud antirrealista compartida, que apuesta por la invención, por el poder de la ficción como generadora de relatos e instauradora de sus propias reglas. Las huellas de esas reglas están diseminadas en los textos; en ambos casos, en clave de comedia. Me centraré en las estrategias de construcción de escenas para abordar esta dimensión teatral en ambas escrituras, más allá del uso del diálogo platónico y de la presencia, en ambos casos, de un narrador distanciado e irónico.

Esta propuesta se enmarca en un Proyecto de Cooperación Bilateral 2015-2017, denominado “El ‘paradigma Marechal’ y la ‘tercera posición’ dentro de la literatura argentina”, financiado por el MinCyT, CONICET y la DFG de Alemania, el cual dirijo, junto a la Dra. Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena). El objetivo del proyecto es estudiar el rol ejercido por la escritura de Marechal tanto en relación con su contexto de

producción como con sus proyecciones en escrituras posteriores. Dentro de este marco, me propongo analizar qué proyecciones de la sintaxis marechaliana se encuentran en la poética de Saer.

### **El arte de narrar diferido**

Para reflexionar sobre el uso de la matriz genérica en ambas novelas, me centraré en dos de los rasgos característicos de la estructura del banquete: el dispositivo del *agón* y el carácter de obra dramática.<sup>2</sup>

Respecto del primero, destaco la tensión, el enfrentamiento entre puntos de vista en torno de un problema. Los analistas de los diálogos platónicos señalan como uno de los rasgos de este tipo discursivo la importancia otorgada a la exposición de las posturas, en detrimento de la búsqueda de cierre o solución.<sup>3</sup> En efecto, María Isabel Santa Cruz llama “dialéctica refutativa” a la forma discursiva desarrollada en los escritos platónicos para “mostrar cómo debe formularse una pregunta antes de tener la pretensión de responderla”.<sup>4</sup>

Considero que este último aspecto resulta clave para analizar esa indeterminación que caracteriza las novelas de Saer y Marechal. En el caso de *Glosa*, al modo de la pintura de Rita Fonseca descrita con minucia en la novela, las coordenadas aparecen borrosas para ir adquiriendo precisión a medida que el texto avanza y advertimos la “aglomeración sensible” que deviene “fragmento”, a partir del cual “el ojo, al llegar a los bordes en los que se pliega la superficie, adivina la prolongación indefinida de esa aparición intrincada que va dejando, en su combinación imprevisible de colores, de densidades, de velocidades, de sobresaltos y de acumulaciones, de giros bruscos y de temperaturas, la materia atormentada”.<sup>5</sup> El indicio más notorio de esta manera de poetizar está dado por el manejo de las fechas por parte del narrador, pues no es hasta la segunda tanda de siete cuabras que se precisan aquellos primeros trazos de un narrador conjetural que abre el relato afirmando a través de la duda: “Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos —qué más da”.<sup>6</sup> Y la precisión de esos puntos al principio indefinidos se vuelve rotunda hacia las últimas páginas, por el cambio de ritmo que impone la prolepsis.<sup>7</sup>

En *El banquete de Severo Arcángelo* de Marechal, el diferimiento es el de una revelación que nunca se produce, pues se narran los preparativos de un banquete de cuya realización no se puede dar cuenta, tal como se aclara en el comienzo y en el epílogo, aunque no queden muy claras las razones de esa omisión.<sup>8</sup> En ambos casos, se genera una tensión narrativa propia de los géneros de suspenso en cuanto se van diseminando claves que invitan a develar un enigma.

Las novelas también tienen en común el banquete como “puesta en escena en sí del diálogo filosófico” cuyo centro está ocupado por una “figura venerable”<sup>9</sup> de la que —como en el caso de Sócrates— se espera encarnar el saber supremo. Si en *Glosa* ese rol —como sostiene Premat— es ocupado por Washington Noriega, en el banquete, la figura de Severo Arcángelo es la que da cuenta del desplazamiento paródico respecto de esta figura.

Premat afirma en sus comentarios al texto, basado en los documentos y papeles del escritor que posibilitaron la edición genética, que para Saer “el mosquito” cumpliría la función central que el dios amor tiene en el texto platónico.<sup>10</sup> Asimismo, la banalización en *El banquete* de Marechal —por ponerle un nombre a este procedimiento a través del cual las reflexiones filosóficas surgen a partir de signos de lo cotidiano— se advierte por la conjunción de contrarios, lo alto y lo bajo, la “glorieta improvisada junto a los gallineros”.<sup>11</sup>

Ambos textos toman de su hipotexto la estructura del relato enmarcado, dentro del cual proliferan versiones y distintas historias, lo cual genera no pocas veces el efecto de *mise en abyme*. El narrador distanciado de *Glosa* alude al origen de estos materiales narrativos como “recuerdos parasitarios” de “experiencias ajenas”.<sup>12</sup> El eje está desplazado, el centro no serán las “aventuras” de los personajes, sino que uno de los focos de interés será el modo en que estas historias son procesadas y transmitidas por los oyentes. Lo mismo ocurre con el texto marechaliano; en efecto, la figuración del autor LM, ahora Leopoldo Marechal, reaparece respecto de su predecesor, Adán Buenosayres, para traernos otro relato que le han referido de manera oral y a través de escritos sueltos, cuya estructura se abisma aún más si consideramos el prólogo del autor que propone la continuidad con la novela anterior, dado que le angustia pensar que dejó a su personaje en el infierno. De este modo, Adán se convertiría en este caso en Lisandro Farías, en una especie de trasmutación de almas de papel. Más allá de estos juegos y reenvíos que complejizan al máximo la

enunciación en ambos casos, pretendo destacar el formato eminentemente dialógico, también tomado del banquete platónico.

Las historias son en los dos textos referidas, transmitidas de un oyente a otro, lo cual exacerba su carácter de representación. La mediación, en efecto, se encuentra exagerada; en *Glosa*, a partir de la repetición de la fórmula “dice que... dijo” o “siempre según”; en *El banquete* argentino, si bien se opta por un narrador en primera persona, esa voz, en su indagación del misterio, se transforma en un oyente de las distintas versiones especulativas sobre lo que será el banquete. A esto se suma la duda, la conjetura, la especulación como principio narrativo, cuyo principal objetivo es poner en evidencia el carácter de artificio de la obra. Prueba de esto es la abundancia de vacíos que llena la imaginación en una experiencia signada por la evocación y la ausencia, como es el caso de *Glosa*. Así, son frecuentes los “rellenos” por parte de los personajes de detalles con los que no cuentan:

Tan desierta está la calle, que pueden seguir hablando mientras cruzan o, para ser más exactos, el Matemático puede seguir su relato —o sea puede seguir contándole a Leto el recuerdo que trae, sin haber comunicado al exterior uno solo de sus detalles, desde el último sábado, del puente superior de la balsa en el mediodía nublado y opaco—, el *recuerdo* que, elaborado gracias a las palabras de Botón, proferidas entre bocados de chocolate, él, el Matemático, ¿no?, se *imagina* así: Barco, los mellizos Garay, Nidia Basso y Silvia Cohen, empiezan a poner la mesa bajo el quincho; los pescados siguen asándose; las ensaladas están listas sobre el fogón de la cocina. “*Debe haber habido* una gritería general antes de pasar a la mesa; [...] *Debe haber pasado* un buen rato antes de que empezaran a comer”, piensa el Matemático.<sup>13</sup>

La experiencia en la novela se construye a partir de recuerdos, impresiones, gestos que dan lugar a suposiciones, que instalan una dimensión de recreación en segundo grado que no se rige por la confrontación con la verdad. De este modo, se pone de manifiesto el cuestionamiento no solo de la representación realista, sino del concepto de lo real. En contraposición, el concepto de invención cobra un papel relevante, tal como se hace proclama en alguno de sus más conocidos ensayos.<sup>14</sup>

Por su parte, Marechal optó por la invención como uno de los dispositivos de su poética ya desde sus primeros pasos como poeta y luego, como novelista con la colosal *Adán Buenosayres*, publicada en 1948.<sup>15</sup> Basta recordar la importancia de la primera parte, donde el protagonista proyecta escenas imaginarias de su subjetividad; así como los “Potenciales”, representaciones de sus sueños de grandeza; y sus alter egos que surgen

como máscaras fraguadas por la imaginación a los que se enfrenta en la última parte, el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”. Asimismo, ¿de dónde emana si no es del principio narrativo de la invención el ensueño compartido que impulsa a esos camaradas martinfierristas a emprender la aventura por Saavedra y luego por ese remedo del infierno imaginario dantesco con toques vernáculos? En *El banquete*, es la figura de Severo Arcángelo la que fragua un libreto a través del cual representa escenas de penitencia para expiar sus culpas y cautivar a sus espectadores, los invitados al convite final. La representación cuenta con la participación, además, del “corifeo” Impaglione, parodia del coro griego, y se nutre con variados intertextos que sintetizan el programa marechaliano de amalgamar no solo lo culto y lo popular, sino especialmente la tradición occidental con la nacional.<sup>16</sup>

Esta importancia otorgada en ambas ficciones al concepto de invención se relaciona con la defensa de la autonomía literaria que ambos autores proclaman. De hecho, la distinción que propone Saer en *El concepto de ficción* respecto de *Zama* nos puede ayudar a describir el uso de los materiales que provienen de la filosofía que caracteriza a ambos textos: “La filosofía parte de un objeto de reflexión; la narración da con él o lo siembra en algún momento de su recorrido”.<sup>17</sup> Coincido con Abbate en que Saer no solo defiende la autonomía literaria, sino que “cree en la superioridad de la literatura”.<sup>18</sup> Lo mismo se colige de los ensayos marechalianos.<sup>19</sup> Este es uno de los aspectos es donde se observa la distancia paródica de ambas novelas respecto de su hipotexto, pues mientras en *El banquete* platónico lo narrado es una excusa para reflexionar sobre el amor haciendo dialogar distintas tesis, en estos textos la reflexión se vuelca hacia su propia materialidad, pues ambos proponen una reflexión sobre los signos y la representación.

### **Autorreferencia y teatro**

Más allá de lo evidente del uso del diálogo, propongo analizar ahora la hiperconciencia de los personajes de formar parte de una representación. Toda la organización del banquete marechaliano se describe en clave teatral: desde el modo en que las Enviadas irrumpen en la vida de los invitados al convite, los gestos y las vestimentas, hasta la participación de los clowns, cada escena es presentada como una gran puesta orquestada por el líder, Severo

Arcángelo, que parece necesitar un auditorio para representar una especie de rito litúrgico cuyo libreto fue ideado por él.<sup>20</sup>

En *Glosa*, la inscripción genérica aparece en la dedicatoria y se retoma dentro de la novela cuando “después del incidente del pantalón [Leto] asume de un modo instintivo una actitud protectora hacia el Matemático”:

Una caída después de ese incidente podría transformar en algo dramático una situación que, en general, forma parte del repertorio de la comedia —la comedia, ¿no?, que es, si se piensa bien, tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir, hasta gastar la furia inútil y la voz, su confusión nauseabunda.<sup>21</sup>

En esta reflexión se tiende un puente que parece indisociable de lo trágico. El presente en foco, la narración de lo aparentemente banal propio de la comedia, desencadena el contrapunto con el pasado (el suicidio del padre de Leto) y el futuro (la muerte de Leto). Por otro lado, se retoma la discusión sobre los comportamientos y su relación con el instinto, lo cual resonará unas páginas más adelante, cuando el narrador aluda a la militancia de Leto también en clave de “comedia” por la diversidad de máscaras que debe adoptar para interpretar “varios papeles de segundo orden en una comedia, en la vida ordinaria, detrás de la máscara impenetrable”.<sup>22</sup>

Los personajes que integran el siempre inminente banquete marechaliano tienen conciencia de formar parte de una “farsa”. La famosa solemnidad “como pedo de inglés” que caracterizó el discurso de *Adán Buenosayres*, resurge en este diálogo entre Severo y su “corifeo” Impaglione, en una escena en la que los personajes irrumpen vestidos de payasos:

—Impaglione —decía la voz—, flotamos como dos corchos en este río que se precipita: esa es la figuración horizontal. Pero en la figuración vertical estamos cayendo a una velocidad que se multiplica en razón directa del cuadrado de la distancia.

—¡*Ostia!* —gruñó el valet sin arriesgarse.

—Y has dicho muy bien —lo alentó el Metalúrgico de Avellaneda—. Pero ahora viene la pregunta: ¿nos dejaremos arrastrar por esas gravitaciones, o les oponemos alguna resistencia? Y en el segundo caso, ¿de qué modo?

—¡*Porca miseria!* —declamó Impaglione sin emoción alguna.<sup>23</sup>

El eco de la voz de Heráclito resuena en la reflexión sobre el tiempo y el devenir a partir de la imagen del río. Hay que subrayar que Washington también se compara con Heráclito cuando promete “no *viá* dejar más que fragmentos”.<sup>24</sup> Ambas figuras de líder

comparten la indagación de las posibilidades de acción del individuo frente al cambio y ante el comportamiento de la especie/masa que arrastra. De la contraposición entre comportamiento animal y humano que se desprende del incidente del tropiezo del caballo, a las cavilaciones de Washington sobre el/los mosquitos en cuanto a su definición como individuos o especie, se abren una serie de interrogantes que irradian sentido sobre las acciones de los personajes, especialmente Leto y en particular, sobre su trágico final. De este modo, ¿el suicidio de Leto es un acto de libertad individual u obedece a los condicionamientos de la especie/clase?<sup>25</sup> “No hay otra salida, hay que nombrar”,<sup>26</sup> asevera el narrador de manera conclusiva, haciéndose eco de la conjetural reflexión de Washington, mediada por Botón y el Matemático, claro. Estos núcleos de sentido operan simbólicamente, a la manera en que se autorreflexiona en *El banquete* de Marechal, cuando el protagonista comienza a comprender las claves simbólicas a las que se ha venido enfrentando. Si, como asevera Coulson, la alegoría principal de la segunda novela de Marechal es la ascensión que implica la transformación del “hombre de hierro” en “hombre de oro”,<sup>27</sup> el texto también plantea un devenir irremediable del que el individuo no parece poder sustraerse. Otras analogías y análisis podrían inferirse también de la crítica común de la clase burguesa que ambos textos emprenden.

Ambas novelas terminan con una escena de muerte. No obstante, en ninguno de los dos casos el interrogante resulta cerrado. Leto cifra en la píldora sus posibilidades de elegir, pero la duda se esboza en su propio fluir de conciencia: “A nadie le gusta pasar de sujeto a objeto”.<sup>28</sup> En *El banquete* ni siquiera se revela quién es el muerto, aunque cabe suponer que el rito litúrgico montado por Severo Arcángelo haya tenido el fin de representar su propio fin como otra forma de simbolizar el proceso de purificación humana.

Saccomano arriesga que en los 70 Marechal “pasa a integrar un canon de izquierda, el de la juventud que se aproxima a la literatura desde el arrime al peronismo.” y que se transforma en “paradigma de una poética de la resistencia pariente de Leónidas Lamborghini”.<sup>29</sup> Sylvia Sáitta sostiene que *Adán Buenosayres* es la “novela que trabaja con el imaginario que abre el peronismo en los años cuarenta.”<sup>30</sup> Ángel Rama propone la primera novela de Marechal como “texto fundacional de la narrativa nueva hispanoamericana” por la incorporación de la cultura popular en contra de la cultura dominante.<sup>31</sup> Creo que es posible inferir que Marechal innovó en la representación literaria

del peronismo. “EN EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO ALGÚN INGREDIENTE HAY PODRIDO”, rezan los papeles de trabajo de Saer. Quizás esa curiosidad por dilucidar ese “ingrediente” que huele mal en el entramado novelístico y social argentino haya funcionado como motor de indagación en *Glosa*.

---

<sup>1</sup> Más allá de la enigmática nota reproducida en el epígrafe de este trabajo, hasta el momento solo encontré, en el mismo volumen, un comentario en el que Saer desestima una “novela” de Marechal. Por los comentarios, cabe suponer que se trata de *Adán Buenosayres*: “Nuestros importadores de estructuralismo y fenomenología dialéctica alaban a Marechal porque ha escrito una novela que nos viene a decir que ¡estamos solos en medio de un tiempo infinito y un espacio infinito y que hay remisión para nuestros pecados! Para ello se valen de la máscara de la amplitud ideológica y de la consideración del realismo y del naturalismo, sin importarles que la novela de Marechal esté mal escrita, carezca por completo de construcción y sea ejemplo de una chatura intelectual sin par en nuestra {pretendida} literatura moderna” (Juan José Saer, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012). Cabe destacar también la omisión del nombre de Marechal en los ensayos y artículos en los cuales Saer arma su canon sobre la novela argentina y “occidental”.

<sup>2</sup> En su acercamiento a *El Banquete* de Platón, Soares se centra en el dispositivo del *agón* entendido como contienda, como el antagonismo posterior a un juego, combate, juicio o representación teatral, que destaca como rasgo de la mentalidad griega de la época. A partir de allí, propone leer el texto platónico como un “*agón* entre géneros discursivos”. Lucas Soares, “*El Banquete* de Platón como un *agón* de géneros discursivos”, en: *Actas del VI Coloquio Internacional ΑΓΩΝ. Competencia y cooperación de la antigua Grecia a la actualidad*. UNLP, Centro de Estudios Helénicos <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev4058>. Consultada el 2/5/2017.

<sup>3</sup> Ídem.

<sup>4</sup> María Isabel Santa Cruz, “Formas discursivas en la obra escrita de Platón”, en *Synthesis*, N° 21, 1995, [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2444/pr.2444.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2444/pr.2444.pdf). Consultada: 23/3/2017; p. 32.

<sup>5</sup> Juan José Saer, *Glosa. El entonado*. Poitiers-Córdoba, Alción, Colección Archivos, 2010, p. 139. No puedo detenerme acá, por razones de extensión, en la remisión autorreferencial de la pintura de Rita Fonseca descrita con minuciosidad en *Glosa* cuando Leto y el Matemático se paran a observarla en la vidriera de una galería. Al respecto, ver Miguel Dalmaroni, “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer”. En: *Revista Crítica Cultural*. N° 2, julio-diciembre, 2010, pp. 399-409, en: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0502/050209.pdf>. Consultada: 9/5/2017.

<sup>6</sup> Juan José Saer, *Glosa. El entonado*, op. cit., p. 11.

<sup>7</sup> Sarlo habla de dos niveles del relato en *Glosa* a partir del manejo del saber por parte del narrador: “La novela, al comienzo, sólo intercala esta dimensión subjetiva en un presente contemporáneo al de las glosas, en el presente en el que se recuerda el pasado. Pero cuando esta puntuación de las glosas se ha estabilizado como forma del relato, crecen esos otros gajos de tiempo, ya no referidos al pasado sino al futuro; su autoridad, colocada por encima de las glosas, no presenta esos saberes como hipotéticos y en eso se diferencia de ellas: las glosas son versiones de una escena, mientras que la subjetividad de Leto y el Matemático y lo que ocurrirá con ellos después del golpe de estado no se presentan como versiones debatibles” (Beatriz Sarlo, “La política, la devastación”, en Juan José Saer, *Glosa. El entonado*, op. cit., pp. 762-778).

<sup>8</sup> En clave de charada, el narrador adelanta al lector que se narrarán los preparativos del banquete debido a que Farías solo habría logrado de Severo Arcángelo “una licencia de crónica limitada” a esa previa. En la famosa entrevista con Alfredo Andrés, Marechal comenta: “Mi primera concepción fue describir el banquete y las conversaciones y discusiones de los personajes sobre diversos temas; pero pensé que, de ese modo, iba a ser tremendamente aburrido. Me descorazoné y abandoné el proyecto por un tiempo. Hasta que se me ocurrió describir, no el banquete, sino los preparativos del banquete, cosa mucho más divertida: así como la víspera de una fiesta, para mí, es mejor que la fiesta” (Alfredo Andrés, *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, p. 64).

<sup>9</sup> Juan José Saer, op. cit. p. 189.



---

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*, Seix Barral, 2012, p. 72.

<sup>12</sup> Juan José Saer, op. cit. p. 146.

<sup>13</sup> Ibídem, pp. 46-47. Subrayado mío.

<sup>14</sup> “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, sostiene en “La canción material” (Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 168).

<sup>15</sup> Para la ver la importancia de la imaginación como principio compositivo en Adán, cfr. mi artículo “Marechal y la Vanguardia: un proyecto para imaginar la nación” *Revista Recial* N° 11, Universidad Nacional de Córdoba, en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/17522>

<sup>16</sup> Ver la alusión al jorobado de Triboulet, personaje de la comedia de Víctor Hugo *Le Roi s’amuse* (*El rey se divierte*), en el espacio nacional connotado por el ombú: “—Ese impuro quemador de hombres —recitó— se despoja de sus vestiduras ante los ojos yertos del jorobado Triboulet. ¡Y se lanza, en mero calzoncillo a la intemperie y a la lluvia, sin más techo que la copa de un ombú y sin otra cama útil que las espinas y el barro de afuera!”. El mismo procedimiento de mezcla y inserción de lo argentino en la tradición occidental se observa en *Antígona Vélez* (1951).

<sup>17</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit., p. 47.

<sup>18</sup> Florencia Abbate: “La historia en las ficciones de Juan José Saer”, en Juan José Saer, *Glosa. El entonado*, op. cit., p. 680.

<sup>19</sup> No puedo explayarme sobre este tema por razones de espacio. Recupero apenas una cita de Marechal de “La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial”, de 1949, recordando a los críticos que atacaron *Don Segundo Sombra* por el lugar ideológico de enunciación: “Era la sociología que balbuceaba ya sus pretensiones de elegir en el arte y ofrecerle un destino ¡como si el arte pudiera tolerar otro destino que el de producir la hermosura, para gozo y consuelo de este afligido mundo!” (*Obras completas. Tomo V. Los cuentos y otros escritos*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 149). Este comentario podría leerse en estrecho vínculo con la defensa acérrima de Saer de la independencia literaria respecto de la historia, oponiéndose también a las lecturas que emanan de la corriente sociológica dentro de la crítica. Ver “La novela y la crítica sociológica”, en Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit.

<sup>20</sup> Ya en el capítulo VI el narrador Farías pone sobre aviso al lector sobre los matices farsescos que adquiere una representación que se autorrefiere en clave de comedia: “Debo admitir que si al principio seguía yo los pormenores de aquella farsa con los ojos exigentes del espectador no ilusionado, ahora iba sintiéndome ‘convertido a ella’, sin olvidar la maquinaria del teatro, pero sensible a los gritos de la substancia vital que se debatía en escena” (Leopoldo Marechal, *El banquete de Severo Arcángelo*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012).

<sup>21</sup> Juan José Saer, op. cit., p. 150.

<sup>22</sup> Ibídem, p. 169.

<sup>23</sup> Leopoldo Marechal, op. cit., p. 252.

<sup>24</sup> Juan José Saer, op. cit., p. 35.

<sup>25</sup> No parece casual que apenas unas líneas antes, el Matemático, mediado por el narrador, aluda a su propia clase como “*burguesía sanguinaria*”. Nótese así el paralelismo entre los mosquitos chupasangre y la clase media.

<sup>26</sup> Juan José Saer, op. cit., p. 77.

<sup>27</sup> Graciela Coulson, *Marechal. La pasión metafísica*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1974, p. 96.

<sup>28</sup> Juan José Saer, op. cit., p. 171.

<sup>29</sup> Guillermo Saccomano, “El poeta depuesto”, en *Radar libros*, 21 de junio de 2015, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5615-2015-06-21.html>. Consultada: 5/5/2017.

<sup>30</sup> Sylvia Saítta, “Roberto Arlt: la conspiración de la literatura”, en revista *Ñ*, 24 de septiembre de 2005, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/09/24/u-01010444.htm>. Consultada: 2/9/2015.

<sup>31</sup> Ángel Rama, “La narrativa en el conflicto de las culturas”, en Alain Rouquié (comp.). *Argentina hoy*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1983, pp. 282.