

Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal de Fernanda Bravo Herrera



Renata Rocco-Cuzzi
(Buenos Aires, Corregidor, 2015)

Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal puede leerse como la suma de estrategias que pone en juego un crítico, un estudioso de un tema, para vencer la finitud de los saberes que convoca. Es un ejercicio de exhaustividad que no se agota calificándolo de libro erudito.

Si lo pensamos genealógicamente, el texto de Bravo Herrera, además de una serie de artículos sobre la literatura del “incómodo martinfierrista”, tiene un antecedente fundamental que es su tesis de doctorado *La Parodia en la producción de Leopoldo Marechal como lectura/re-escritura de las tradiciones literarias y culturales*, defendida en 2006 en el Dottorato di Ricerca in Letteratura Comparata e Traduzione del *Testo Letterario de la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università degli Studi di Siena* en 2006. Pero en rigor de verdad, el libro es y no es al mismo tiempo una tesis doctoral, aunque conserve del género un exhaustivo “estado del arte” o un “efecto compendio” que se pretenden de alguien que va a fundar una zona nueva o una nueva manera de mirar la obra de un autor ya existente y canónico. Pero lo canónico de Marechal tiene sus singularidades. Como se sabe, para cuando publica el *Adán* en 1948 ya era un poeta muy reconocido que había acumulado fama desde su primer libro, *Los Aguiluchos* (1922), cuando era casi un adolescente. Por esos años se había empezado a construir una suerte de mito en torno de la novela excepcional que estaría escribiendo; mito que se disolvió en el momento de su publicación (1948) entre recibimientos hostiles y silencios parlanchines, fuertemente vinculados a su militancia peronista. Por entonces, el único buen recibimiento vino del lado de Cortázar, que supo valorar la novedad que traía la novela entre otras apreciaciones con la precisa condensación “Estamos haciendo un idioma, mal que le pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título”.

No fue hasta el éxito de *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965), cuando en la cola de consagraciones que

recolocó el fenómeno del llamado “boom de la novela latinoamericana”, *Adán Buenosayres* tuvo su recepción diferida (en términos de Bourdieu) que lo traccionó de los oscuros y húmedos depósitos de las librerías a sus anaqueles de “novedades” reescribiendo, en esa oscilación la tradición de la literatura argentina.

La digresión quiere aclarar el papel fundamental que tuvo la muy respetuosa recepción crítica de Adolfo Prieto, quien en 1959 publica “Los dos mundos de *Adán Buenosayres*” en el número 1 del *Boletín de Literaturas Hispánicas* del Instituto de Letras de la Universidad de Rosario. Es en el contrapunto con la lectura de Prieto que Marechal se decide a publicar sus “Claves de *Adán Buenosayres*”.

Este artículo es fundamental para la escritura de *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal* porque Bravo Herrera torna especialmente productivas para su libro *Las claves marechalianas* y esa atención se agradece porque también ayuda a los lectores de su texto, a los que les subraya –y es importante– que las *claves* resultan un instrumento metatextual que ofrece una suerte de “mapa de navegación” explicativo de casi toda la poética marechaliana y no solo del *Adán*. La autora elige, entre varias citas, una muy significativa: “Recuerde usted aquello de las Escrituras: ‘La letra mata, el espíritu vivifica’”. Por eso hay que reparar en lo que hay de ‘profanatorio’ en la utilización meramente ‘literal’ de los mitos y literaturas tradicionales. Con la consecuencia terrible de que, si la letra mata en sí al espíritu, la letra se suicida rigurosamente, y las obras que se reducen a una simple literalidad carecen de todo futuro posible” (*Claves de...* p. 870). No es posible saber si Bravo Herrera fue consciente de hasta qué punto su texto se escribió en este aspecto a contrapelo del reclamo marechaliano a sus lectores. Como si se tratara de una literatura hecha de napas, Marechal, les solicita descubrir qué oculta cada una de esas napas. Los saberes, los desarrollos

de *Parodias...* no eligen solo descifrar esas napas, como lo ha hecho buena parte de la crítica de la obra de Marechal, sino expandir su análisis a través de una exhaustiva bibliografía y repaso de tradiciones culturales, testimonios de historiadores, etc. que proliferan en forma rizomática.

Este tipo de entramado es una de las novedades más importantes que trae este libro, también lo es cómo comprende la relación dialéctica que entabla su literatura –en todos los géneros que escribió– con las grandes tradiciones culturales y literarias de Occidente.

Si se vuelve a la trama rizomática del texto, puede elegirse como ejemplo, de entre los muchos que tiene el libro, uno de casi el final. Está en la parte 3 y se denomina *Madonna Inteligenza; en él, refiriéndose a Las Claves* en torno al tema del amor, no solo refiere a Dante, a León Hebreo y al Quijote, sino que también introduce un eje importante, el de la caballería medieval “(que) puede considerarse como ‘un texto cultural’ inserto en la memoria de la cultura occidental, desde donde Marechal retoma los principios fundacionales y estructuradores que determinan el discurso épico y religioso de su producción” (Bravo Herrera, p. 349). Y nuevamente se abre una constelación de temas, tópicos, citas de autores ligados a la caballería que van desde las consideraciones del historiador italiano Franco Cardini al ciclo Carolingio, el simbolismo de la guerra, el amor cortés, la búsqueda del Santo Grial, la alquimia, por nombrar solo algunos.

¿“Cómo llegar a ser universal en este suburbio del mundo?”

En el liminar de la edición de la Colección Archivos de *Adán Buenosayres* (1997), Ricardo Piglia traza puentes entre *El Aleph* y el *Adán Buenosayres* de Marechal, en tanto textos que reflexionan acerca de la relación entre las corrientes literarias centrales y las de los países periféricos: “Esas culturas laterales se mueven entre dos historias, en dos tiempos, a veces en dos lenguas: una cultura nacional, dispersa y fracturada, en tensión con una línea dominante de alta cultura extranjera. ¿Dónde está la tradición argentina? Borges hace una lectura espacial de esa pregunta, por eso ‘El escritor argentino y la tradición’ es la puerta de acceso a ‘El Aleph, el relato donde ficcionaliza sus relaciones con la literatura nacional. Leídos al mismo tiempo, el ensayo y el relato de Borges son como versiones en miniatura del *Adán Buenosayres*”. Sin duda, y como subraya el título del texto de Bravo Herrera, la pregunta por la tradición argentina, por dónde está lo nacional es uno de los grandes temas que se plantea este libro. Las preguntas y respuesta están

diseminadas por todo el texto, pero que sus Mínimas conclusiones y grandes desafíos –el apartado con el que la autora cierra *el texto*– esté prácticamente monopolizado por esta reflexión, habla de la importancia que tiene en él. En su momento, Roland Barthes, hizo notar la importancia que tienen los principios y los finales de los textos.

“La universalización de las esencias nacionales y la adaptación de los simbolismos metafísicos a las realidades concretas, históricas, particulares y de orden nacional, constituyen, por lo tanto, dos movimientos coincidentes en la intención de reafirmar la propia voz y de insertarla en una específica red de tradiciones literarias y culturales. Por ello, la cuestión de la argentinidad no entra en conflicto con el reconocimiento de la cultura occidental como tradición propia (p. 379), sintetiza Bravo Herrera.

Comodidad, sentido de pertenencia, continuidad y no ruptura, ésta es para la autora la dialéctica que la producción marechaliana entabla con las grandes tradiciones culturales y literarias de Occidente.

Bravo Herrera, quien también es una comparatista, y esto sin duda es un valor agregado para el tema sobre el que escribe, sigue la propuesta de la comparatista brasileña Tania Franco Carvalhal (1997) quien entiende el procedimiento paródico en el sentido en que lo trabaja el escritor brasileño Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropofágico* de 1928. “La antropofagia funciona –dice– como el principio de apropiación selectiva y de transformación de una tradición en un mecanismo de resistencia contra la hegemonía cultural...” (p. 67). Si la cultura nacional se visualiza como perteneciente a las corrientes hegemónicas, no hay resistencia, ni diálogo paródico ni reescritura de lo universal como mecanismo de apropiación-deglución para producir algo nuevo, y aun más, por todas estas consideraciones, Marechal –según Franco Carvalhal– quedaría fuera de las corrientes vanguardistas latinoamericanas de principios del siglo XX. Pero esto no debiera sorprendernos, como puntualiza Bravo Herrera hay un tiempo/s y un espacio en el que el propio Marechal marca su nueva relación con la vanguardia, aquello que él llama sus “crisis espirituales”, la primera de ellas ocurre en París durante su primer viaje a Europa, en 1926. “Entiendo que fue a partir de mis *Odas para el hombre y la mujer* (1928) escritas después de *Días como flechas* en un primer *rappel a l'ordre* de mi furia vanguardista. Al autorizar sus reediciones sucesivas, he releído mis *Odas*, y las encontré y encuentro aún muy sólidas. En ellas lo poético y lo metafísico empezaron a entrelazarse en una combinación que no abandoné nunca en lo sucesivo, ni en el poema ni en la novela (Marechal, 1998e: 334).

Respecto de sus “llamados al orden”, Bravo Herrera aclara que se trata de transformaciones que lo conducen a trabajar símbolos “profundos”, “en un ‘movimiento de concentración’ a la manera de Adán, en una reacción espiritual y formal a las vanguardias, una de cuyas manifestaciones –el Superrealismo, conocido por Marechal incluso antes de su primer viaje a Francia y en su estadía en París– es considerado ‘la estética del desorden’” (p. 109).

A propósito de la parodia, el libro repasa prácticamente todas las interpretaciones que ha tenido este procedimiento, desde sus orígenes en la producción de los clásicos, a las formas que adquiere en la obra de Marechal. Bravo Herrera considera este trabajo de investigación tributaria de la socio-ideológica bajtiniana “que desde una perspectiva antropológica, ha demostrado que la parodia no es un mero procedimiento lingüístico o literario ya que, principalmente, implica ‘poisizioni

culturali, sociali, polítiche’” (Sangsue, 2006: 53). En realidad hay mucho que decir acerca de la concepción bajtiniana de la parodia, quizás la más importante es la que refiere a la polifonía y que esas voces signifiquen la puesta en escena el choque entre concepciones disímiles, sostener orientaciones ideológicas que entran en pugna. Es en este punto, que Bravo Herrera introduce un desarrollo francamente interesante porque no se lo ha utilizado con frecuencia. Se trata de la parodia seria, algo que podría considerarse un oxímoron por lo poco frecuentado del concepto.

Al respecto hay varias o “Las preguntas sobre la universalización de las esencias nacionales y la tradición cultural se resuelven, entonces, en el diálogo y en la polifonía, aun cuando se constituya una base ideológica de carácter monológico por el nivel religioso” ¿Habrá algo del orden de la frustración en este reconocimiento después de tanto trabajo de investigación exhaustiva?

