

El hilo de la fábula

Revista anual del Centro de Estudios Comparados
Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

Veintisiete

2024, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900

**Rector**

Enrique Mammarella

Directora Ediciones UNL

Ivana Tosti

Decana Facultad Humanidades y Ciencias

Laura Tarabella

Diseño interior y tapa

Ediciones UNL

El hilo de la fábula, revista anual del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral, publica trabajos originales e inéditos, entrevistas y reseñas, relacionados con intereses comparatistas: teorías, crítica de literatura argentina y literaturas extranjeras, lenguas, multiculturalidad, inter/transdiscursividad, género, migraciones, recepción y traducción. Cuenta con un Consejo Editorial Interdisciplinario, un Comité Honorario y un Comité Científico integrado por prestigiosos especialistas argentinos y extranjeros.

Todos los artículos son evaluados según el principio de referato de doble ciego por árbitros externos. Se exceptúan los incluidos en los dossier monográficos, en “Escenas de la vida académica” y “Convivio” y los de personalidades destacadas a invitación del Consejo Editorial, las que son supervisadas también por especialistas de ambos comités. *El Hilo de la fábula* integra el Directorio y Catálogo 2.0 de Latindex, Latin Rev, Redib, MLA-Modern Language Association, Emerging Source Citation Index (WoS), Qualis, Fundación Dialnet de la Universidad de La Rioja, España, y en el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas por el CONICET en Nivel 1 desde 2013. La revista ha sido calificada en la última edición del Ranking Iberoamericano de revistas 2020 en el puesto 979 en el [Ranking REDIB de revistas científicas Latinoamericana](#) y tercera de la terna de revistas de Humanidades de la Universidad Nacional del Litoral.

El hilo de la fábula, the annual journal of the Centre for Comparative Studies of the Universidad Nacional del Litoral, publishes original and previously unpublished works, interviews and reviews related to comparative interests: theories, criticism of Argentine literature and foreign literatures, languages, multiculturalism, inter/transdiscursivity, gender, migrations, reception and translation. It has an Interdisciplinary Editorial Board, an Honorary Committee and a Scientific Committee made up of prestigious Argentine and foreign specialists.

All articles are evaluated according to the principle of double-blind refereeing by external referees. Exceptions are those included in the monographic dossiers, in “Escenas de la vida académica” and “Convivio” and those of prominent personalities at the invitation of the Editorial Board, which are also supervised by specialists from both committees. *El hilo de la fábula* is included in the Directory and Catalogue 2.0 of Latindex, Latin Rev, Redib, MLA-Modern Language Association, Emerging Source Citation Index (WoS), Qualis, Fundación Dialnet de la Universidad de La Rioja, España and the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas by CONICET at Level 1 since 2013. It has ranked in the 979th place in the edition 2020 of REDIB Journals Ranking, being the third among the only three journals in the humanities ranked from the *Universidad Nacional del Litoral*.

Directora de la publicación

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Comité Editorial

Fernanda Bravo Herrera (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)

Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Ana Copes (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias– Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Eduardo F. Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Adriana Crolla (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias– Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Daniel Henri Pageaux (Sorbonne Université, Francia)

Oscar Vallejos (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias– Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Responsable del número

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Staff editorial:

Secretaría de redacción

Fabrizio Welschen (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Corrección

Fabrizio Welschen (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Edición digital

Ediciones UNL

Colaboradores lingüísticos y traductores:

Inglés

Andresa Bustamante (Centro de Estudios Comparados–Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral/Instituto “Almirante Brown” Santa Fe, Argentina)

Lucía Franco (Centro de Estudios Comparados–Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral/Instituto “Almirante Brown” Santa Fe, Argentina)

Francés

Silvia Zenarruza de Clément (Instituto “Almirante Brown”, Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Viviana Basano (Instituto “Almirante Brown”, Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Portugués

Vicente Dalla Chiesa (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil)

Celina Lagrutta (Traductora Free lance, San Pablo, Brasil)

Italiano

María Luisa Ferraris (Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral/Asociación de Mujeres Piamostesas de la República Argentina, Argentina)

Marco Franzoso (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Alemán

Regula Rohland (Universidad de Buenos Aires/Centro de Documentación de la Inmigración de Habla Alemana)

Fabrizio Welschen (Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Comité Honorario

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)

Ana María Barrenechea (Universidad de Buenos Aires, Argentina) †

Federica Bertagna (Università di Verona, Italia)

Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Francia)

Martha L. Canfield (Università di Firenze – Centro Studi Jorge Eielson, Italia)

Jean–Pierre Castellani (Université de Tours, Francia – Université Pascal Paoli, Córcega)

Aníbal Cetrangolo (Università Ca' Foscari Venezia – Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana, Italia)

Rolando Costa Picazo (Universidad de Belgrano – Universidad de Buenos Aires, Argentina) †

Eduardo F. Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil)

Teresa De Lauretis (Universidad de California, Santa Cruz, EEUU) Profesora Emérita

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Roberto Fernández Retamar (Universidad de La Habana, Cuba) †

Tania Franco Carvalhal (Universidade Federal de Río Grande do Sul, Brasil) †

Anna Gargatagli (Universidad Autónoma de Barcelona, España) Profesora Emérita

Armando Gnisci (Università della Sapienza di Roma, Italia) †

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca, España)

Elvio Guagnini (Università di Trieste, Italia)

María Teresa Gramuglio (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Argentina) †

David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) †

Daniel Link (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

María Rosa Lojo (Universidad del Salvador, Argentina)

Ilaria Magnani (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Italia)

Daniel Henri Pageaux (Sorbonne Université, Francia)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Michel Riaudel (CRIMIC, Sorbonne Université, Francia)

Graciela N. Ricci (Università degli Studi di Macerata, Italia)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Franca Sinopoli («La Sapienza» Università di Roma, Italia)

Mónica Szurmuk (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)

Comité Científico

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Alessio Arena (Accademia di Belle Arti di Roma, Italia)

María Soledad Balsas (Universidad Nacional Tres de Febrero – CONICET, Argentina)

Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Gustavo Bombini (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Massimo Bonura (Accademia di Belle Arti di Palermo, Italia)
Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
Fernanda Bravo Herrera (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)
Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)
Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)
Antonella Cancellier (Università di Padova, Italia)
Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
Daniel Capano (Universidad del Salvador, Argentina)
Silvia Cattoni (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Santiago Cortés Hernández (Universidad Nacional de México, México)
Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Vicente Dalla Chiesa (Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil)
Miguel Dalmaroni (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)
Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) †
Jorge Fondebrider (Club de Traductores Literarios de Buenos Aires, Argentina)
Gloria Galli de Ortega (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina) †
Axel Gasquet (Université Clermont Auvergne, Francia)
Berenice Araceli Granados Vázquez (Universidad Nacional de México, México)
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)
Jimena Néspolo (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)
Zulma Palermo (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
Patricia Peterlé (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)
María A. Semilla Durán (Université Lumière Lyon 2, Francia)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Irlanda Villegas (Universidad Veracruzana, México)

Evaluadores del número

Listado de árbitros

Enrique Butti (Escritor-Traductor)

Adriana Cid (Universidad del Salvador – USAL-, Argentina)

Françoise Dubor (Université de Poitiers – UP-, Francia)

Martín Koval (Universidad de Buenos Aires – UBA-, Argentina)

Elisa María Salzmán (Universidad de Buenos Aires – UBA-, Argentina)

Silvia Zenarruza de Clément (Universidad Nacional del Litoral –UNL–, Argentina)

El hilo de la fábula

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en un lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido: el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo: acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

Cnossos, 1984.

J.L. BORGES. *Los Conjurados*, 1985.

A Dina San Emeterio, in memoriam.

Sumario/ Veintisiete (2024)

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Uno, pasión intacta (un lugar para la teoría)

Eric Hernán Hirschfeld (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional del Litoral): *Entrevista a Claudia Amigo Pino: archivos y teorías en circulación.*

Dos, paseos por los bosques narrativos (un lugar para la ficción)

Francisco Salaris Banegas (Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): De Thomas Bernhard a Los incapaces, de Alberto Montero: *traumas propios y escrituras ajenas.*

Tres, después de Babel (un lugar para la traducción y para la tradicción)

Lucas Gagliardi (Universidad Nacional de La Plata / Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 9): *Dos traducciones argentinas de The Turn of the Screw.*

Julieta Videla Martínez (Universidad Nacional de Córdoba): «Prospecto» de L'Artiste, por Théophile Gautier. *Nota preliminar y texto traducido.*

Cuatro, glosa(s), (un lugar para el comentario y la información)

Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral): *El agua y sus lágrimas vitales.*

María Lucía Puppo (Universidad Católica Argentina / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas): *Una antología reúne múltiples voces de poetas uruguayas.*

**Eric Hernán
Hirschfeld***

Instituto de Humanidades y
Ciencias Sociales del Litoral /
Consejo Nacional de Inves-
tigaciones Científicas y Téc-
nicas / Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
hernan.hirschfeld@gmail.com

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0046,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 20 11 2023
Aprobación: 21 05 2024

URL: [https://
bibliotecavirtual.unl.edu.
ar/publicaciones/index.
php/HilodelaFabula/article/
view/13020](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13020)

DOI: [https://doi.org/10.
14409/hf.2024.27.e0046](https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0046)



Esta obra está bajo una
[Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Entrevista a Claudia Amigo Pino: archivos y teorías en circulación

**Interview with Claudia Amigo Pino:
Archives and Theories in Circulation**

Resumen

Esta entrevista realizada a Claudia Amigo Pino (Universidad de Sao Paulo) se centra en su recorrido como investigadora para establecer puntos de contacto acerca del trabajo con archivos, en este caso, el que involucra a las clases inéditas de Roland Barthes dictadas entre los años '60 y '70 en la École Des Hautes Études en Sciences Sociales y cuyos resultados se encuentran en *Apprendre et Désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)* (Academia, 2022). Las preguntas que vehiculizan el diálogo recuperan puntos claves de su libro, así como también los avatares del trabajo sobre un archivo extranjero.

Palabras clave

archivo, Roland Barthes, didáctica, crítica literaria

Abstract

This interview with Claudia Amigo Pino (University of São Paulo) focuses on her journey as a researcher to establish points of contact about working with archives, in this case, the one that involves Roland Barthes' unpublished classes taught between the '60s and '70s at the *École Des Hautes Études en Sciences Sociales* and whose results are found in *Apprendre et Désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)* (Academy, 2022). The questions that drive the dialogue recover key points from her book, as well as the avatars of working on a foreign archive.

Keywords

heterogeneity, cultural landscapes, comparativism

*Profesor y Licenciado en Letras (UNL). Doctorando en Semiótica (UNC) y maestrando en Metodologías de la investigación (UNER). Becario doctoral (IHuCSO-CONICET) e integrante del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Participa en los proyectos *Lengua, literatura y otros bienes culturales en los espacios nacional e internacional de circulación de ideas (Argentina, 1958-2015)* y *Bioarte situado: relecturas semióticas desde el arte contemporáneo argentino (2010-2020)*.

Introducción

Claudia Amigo Pino es Doctora en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad de Sao Paulo (USP). Desde su formación doctoral se dedica al análisis de archivos de escritores franceses y actualmente estudia las condiciones de circulación de los aportes de Roland Barthes en Latinoamérica (en Brasil, Chile y Argentina). Esta entrevista se sitúa como una exploración sobre los avatares del trabajo académico que llevó a cabo para publicar *Apprendre et Désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*, una investigación que incursionó sobre las clases inéditas del semiólogo francés dictadas en la École Des Hautes Études en Sciences Sociales. El trabajo de Amigo Pino adquiere un carácter singular no sólo por considerar a las clases como un objeto de estudio, sino también por la generación de nuevas preguntas para pensar la obra de Barthes desde una perspectiva que involucra a la enseñanza como dimensión constitutiva. Estos dos puntos, de manera necesaria, traen a colación la inquietud acerca de los modos en los que leemos la teoría literaria, en condiciones de producción ajenas tanto geográfica como históricamente.

¿Cómo fueron tus inicios en la investigación con archivos y cuál fue tu comienzo en el trabajo sobre los archivos de Roland Barthes?

Desde mi doctorado siempre trabajé con archivos porque Philippe Willemart, mi director de tesis, fue el introductor de la crítica genética en Brasil, con una manera de pensar estas cuestiones desde una mirada más ligada a la tradición francesa. Claro que antes también se trabajaba archivo en este país, pero desde un modo ligado a la filología. Un modo que se centraba en los materiales de trabajo y los procesos de creación como objeto de conocimiento. Una vez que él aceptó dirigirme me pidió que volviera a Chile para trabajar con archivos de esa región, pero no lo hice porque ya trabajaba con la obra de Georges Perec. No fue fácil tener acceso a sus archivos porque tuve que enviar muchas cartas a sus allegados, en especial a su prima que era dueña de los derechos de autor. Fue complicado tener ese acceso, pero después de insistir mucho logré hacerlo y un poco esa experiencia me sirvió de preparación para encarar el acceso a los archivos de Roland Barthes. Sabía que trabajar archivos era muy difícil, que había que insistir mucho. Entonces ya venía preparada para enfrentar esas dificultades cuando decidí trabajar con el archivo de Barthes. Había obstáculos que sabía iban a ocurrir y ya imaginaba que no iba a ser fácil, pero lo cierto es que fue mucho más difícil que esa primera experiencia de doctorado.

Los primeros archivos que estudié después de la experiencia con Perec fueron los manuscritos de la novela de Barthes, hasta ese momento en 2009 habían sido publicados muy pocos documentos de esa novela. En las *Oeuvres Complètes* había un total de ocho manuscritos y yo estaba convencida de que había más. En esa época el hermano de Barthes todavía vivía y estaba muy en contra de la intervención con archivos porque eran muy personales, o al menos esa era la información que me llegaba por medio de otros investigadores porque nunca hablé directamente con él. Me dijeron que iba a ser muy difícil porque no quería que nadie toque esos archivos, pero también era cierto que los propios especialistas de Barthes no querían que se tocaran esos archivos. La cuestión es que por suerte me encontré a una investigadora que me dijo que la única manera de tener acceso a esos documentos era que me contactara directamente con él a través de cartas. Esto obviamente no hay que hacerlo, fue una recomendación de una persona que no tenía mucha idea de cómo proceder en estas circunstancias pero fue lo que hice. Un día milagrosamente llega una respuesta a mi casa con la nota firmada y con el permiso de consulta.

Hasta ahí todo bien, pero cuando llego a la biblioteca del IMEC tuve problemas porque no confiaban en el aval que les presenté. La directora misma de la biblioteca en ese momento me llamó

por teléfono a la sala de lectura para decirme «mire, yo misma voy a hablar con él para decirle que se equivocó y que no tendría que haberle dado ese aval». Finalmente sucedió que la directora le dijo a la bibliotecaria a cargo qué documentos podía ver y qué documentos no. Por esta razón pude tener una muestra muy parcial de los manuscritos de la novela, pero todo lo que pasó tuvo consecuencias. Este acontecimiento, además de otros episodios que vivieron colegas, hicieron que el hermano sacara todos los manuscritos de esa biblioteca y los transfiera a la Biblioteca Nacional, cosa que tampoco fue fácil y demoró cerca de tres años porque claramente los querían resguardar en ese lugar. Durante esos tres años nadie pudo ver los manuscritos, ni yo ni nadie.

Cuando finalmente los manuscritos llegaron a la biblioteca nacional pensé que se iba a volver todo más fácil, pero no fue así necesariamente. En ese momento ya había terminado mi relevamiento, y ya había asumido que lo iba a hacer a partir de una muestra fragmentaria y no total de los manuscritos. Al final siempre sucede eso: se trabaja con muestras parciales y nunca con la totalidad.

¿Y cómo es que pasás de estudiar los borradores de la novela a estudiar las clases que dicta en *L'école des hautes études*?

Cuando estaba haciendo ese trabajo me di cuenta de que existían otros archivos ligados con los seminarios que él dictó y que eran públicos, a diferencia de los manuscritos de la novela que no estaban en los inventarios y necesitaban los permisos y avales. Sabía que existían porque leí que había referencias de ellos, los veía mientras buscaba otros manuscritos y me di cuenta de que todos estaban disponibles: todos los manuscritos de clase desde el primer seminario hasta el último. Sin embargo, nadie se interesaba por esos archivos porque por lo general se volcaban más a analizar los procesos de creación de obra que finalmente fueron sus libros, y siempre que los veía me preguntaba «¿y toda esta riqueza de preparación de clases nadie las va a trabajar?».

Entonces todo lo que sucedió con el trabajo de los manuscritos de la novela me sirvió para acercarme de forma clara a este otro conjunto de materiales, que no presentaban el problema de la fragmentariedad y el control. También a esa altura ya había quebrado todas las barreras posibles para estudiar la obra de Barthes, hasta llegaron a tenerme un poco de miedo por el revuelo que hice. Sabía que no iba a ser tan difícil porque esos manuscritos no requerían de ningún aval y por ese motivo el trabajo sobre los seminarios fue más sencillo, porque no llamaban la atención de otros investigadores o personas interesadas en el tema, y eso me permitió acercarme con más seguridad.

A propósito de esta cuestión sobre el control, ¿tuviste dificultades como investigadora para insertarte en este campo siendo ajena a la academia francesa?

Esto no lo dije en el libro, pero sí: durante mi investigación conocí a otras personas que investigaban con documentos, investigadores franceses que evidentemente pedían menos disculpas que yo para ejercer el trabajo que proponían. A pesar de eso tuve la suerte de encontrar coincidencias con otros que tenían el mismo interés que yo, pero sí había otros agentes en los que había una cuestión con el poder, con quién accedía y quién no a determinados acervos. En parte hay una desconfianza porque visto desde esa perspectiva suelen darle importancia al hecho de que la persona que manipule estos textos venga de una universidad «reconocida», pero por suerte y gracias a todo el trabajo previo mi investigación fue respetada. Sí hay que decir que existe una diferencia muy grande en quién te dirige: es muy diferente que te dirija alguien de afuera que alguien que pertenece a ese campo que estás estudiando. Esa diferencia pone en juego el «pase de entrada». Insisto, no tuve este problema por mi formación y porque la universidad de la que vengo, si bien no es europea, sí tiene una tradición fuerte con el trabajo de archivos. Otra cosa que noté era que entre los investigadores había gestos de solidaridad en los que, si uno podía acceder a un archivo del cual otro necesitaba una muestra o hacer una consulta, se lo compartía. Estos gestos también hacían una pequeña comunidad de personas que tenían intereses compartidos.

¿Cuál fue tu primera impresión cuando empezaste a ver los archivos? ¿Encontraste puntos en común a la hora de pensar el conjunto de los seminarios?

Los seminarios son muy distintos entre ellos, por eso es muy difícil hablar sobre cosas que tengan en común hasta un punto. Yo diría que hay tres tipos de seminarios: los primeros muestran que Barthes era un profesor muy estudioso y que investigaba mucho antes de dar clases sobre un tema. Eso no me lo esperaba porque los seminarios sobre la retórica son los seminarios que dieron origen a libros o artículos que en principio no parecen ser publicaciones que muestran un gran estudio o erudición como una tesis. Entonces son textos más breves, como por ejemplo *Elementos de semiología* (1964). Me sorprendió en los seminarios que había un estudio sistematizado, que había muchísima lectura y había varias ideas originales y distintos tipos de análisis que son inéditos y que nunca habían sido estudiados. Para mí el gran proyecto de Barthes fue el de la retórica porque, si bien varios libros salieron después de esta publicación, su primera investigación fuerte comenzó con ese tema. Lo que publicó no fue necesariamente la investigación sistemática, fueron más bien derivaciones de ese estudio como *Introducción al análisis estructural del relato*, que es un texto muy importante en Latinoamérica pero visto de forma aislada parecería solamente una etapa breve del semiólogo, una etapa estructuralista. No se llega a visualizar que esa publicación fue el resultado de años y años de estudio sobre el análisis del relato. Eso fue lo primero que me llamó la atención de los seminarios: la profundidad que tenían en la cantidad de investigaciones previas que consultó. Barthes no necesariamente es recordado por la profundidad de las investigaciones sino por una cuestión más bien ligada a la acción: ir al texto para analizarlo, diseminarlo, etc. Entonces estos primeros seminarios que leí fueron de total sorpresa porque no sabía que detrás de ese escritor había también un afán por relevar toda fuente.

Después, otra cosa que me llamó mucho la atención especialmente en los seminarios de los años '70 fue esa preocupación de innovar pedagógicamente. La literatura es algo que produce cambios en la realidad, entonces su preocupación era cómo enseñar eso, y sus seminarios tienen todo un trabajo sobre búsquedas pedagógicas. Esta búsqueda es lo que también representó una dificultad particular a la hora de leer los documentos porque Barthes evidentemente pensaba el aula también como un espacio de experimentación y esto no solamente tenía que ver con una inquisición creativa, de creación pedagógica, está además ligada con la búsqueda de otro tipo de crítica literaria. Así como no puedo enseñar la literatura como si fuese un saber cristalizado, no puedo hablar sobre ella como si fuese una enciclopedia. Por ese motivo las dos cosas están conectadas y cuando se leen esos manuscritos se ve la búsqueda de un nuevo tipo de crítica y la búsqueda de un nuevo tipo de didáctica. Fueron esas cuestiones las que me sorprendieron mucho porque en cierta forma marcan su obra. Cuando empecé a estudiar los seminarios me dediqué a enfrentar ese tema: a entender cuál era la pedagogía barthesiana, y me di cuenta que la información tenía más profundidad, que no se trataba de nombrar los contenidos de lo que iba a trabajar en clase o demás cuestiones administrativas o programáticas. Había otra cosa.

En un momento de tu libro comentás que el último seminario que dictó te resultó difícil de reconstruir porque había menos documentación, ¿cómo fue que trabajaste esa etapa teniendo en cuenta este obstáculo?

Sí, el último seminario que dictó en *L'école* reunió dos temas en uno solo: por un lado, el trabajo con la ópera y por otro, la idea de tachadura en la producción escrita. Hubo algunas clases sobre la ópera y otras clases sobre la tachadura. No encontré ningún documento sobre esos seminarios, lo que tengo son relatos de personas que me contaron cómo había sido, porque de todos los demás documentos obtuve los manuscritos, salvo de este último. Este seminario fue el último que dio antes de irse al *Collège de France* en 1977 para dictar los famosos «cursos», que son las grandes conferencias que conocemos actualmente. El último seminario que da en *L'école* lo dicta al mismo tiempo que ingresa al *Collège*, y ocupa ese cargo en carácter 'Ad honorem' porque ya

estaba contratado por la otra casa de estudios y tenía exclusividad. Al mismo tiempo que dictaba este seminario también daba las primeras clases del seminario *Cómo vivir juntos* que sí salieron publicadas. Creo que lo hace como para terminar de darle seguimiento a algunos tesis que tenía en esa institución, casi como de despedida. Eso también me permite pensar que ese seminario no tuvo la función de desarrollar temas necesariamente sino de dar lugar a un cierre y que también sus alumnos concluyan la cursada.

En el libro cuento que no hay registros documentados sobre ese seminario más que algunas descripciones y como la que hace Eric Marty en su libro *Roland Barthes: el oficio de escribir* (2007). En conversaciones informales que mantuve con Marty y con Benoît Peeters, el biógrafo de Derrida que también asistió a ese seminario, los dos me dijeron que no recuerdan que Barthes hubiera desarrollado clases, lo que recuerdan es que eran los estudiantes los que presentaban los temas. Poco a poco fui investigando y descubrí que en ese seminario lo que hace es un análisis sobre los manuscritos de la lección inaugural de la cátedra semiología literaria del *Collège*, que en español fue publicada en la conocida edición que incluye también *El placer del texto*. Después de esa intervención, los estudiantes debían trabajar durante el cursado con sus propias tachaduras en sus producciones. Entonces con eso pude entender más o menos cómo fue ese seminario: fueron los estudiantes quienes tomaron la palabra y el profesor solamente propuso un tema sucintamente.

Me llama la atención la manera en la que inevitablemente hay que salir del archivo para estudiarlo, ¿creés que es una condición necesaria si se tiene en cuenta que nunca accedemos a la totalidad del mismo?

El libro termina con ese otro archivo, el que está radicado en las voces de otros. Creo que es muy difícil estudiar los cursos sin escuchar esos relatos, porque también involucran cuestiones que no necesariamente están escritas en el papel y tienen que ver con la circunstancialidad de la clase. Por ejemplo, los archivos de los primeros seminarios son muy completos porque Barthes intentaba ser un profesor más bien tradicional. En esos guiones se transparentaba todo por escrito, hasta los chistes que iba a hacer en un momento de la clase. Después, a medida que avanzan los cursos y las clases, esa exhaustividad se va perdiendo y se transforman en notas más difíciles de descifrar, de entender qué función cumplen. Ahí es cuando hay que buscar información de otras fuentes y leer sus textos o escuchar a las personas que estuvieron en ese momento, que participaron en esos seminarios. Intenté hablar con Paolo Fabbri que fue uno de sus estudiantes y llegó a decirme que Barthes estaba obsesionado con leer Honoré de Balzac en voz alta pero no había muchos detalles que pudiera reconstruir. La diferencia entre los '60 y los '70 en relación con lo que se recuerda de sus clases es muy grande, no mucho se mantiene de esa primera parte. Chantal Thomas y Colette Fellous trabajaron con esta cuestión en libros que apuntan hacia una mirada más biográfica. Esos relatos también me ayudaron mucho a entender el modo en el que dictaba sus clases. Pero lo más significativo fue conocer a un alumno brasilero que había estado en esos seminarios, y fue un encuentro muy particular porque le conté de casualidad que estaba trabajando este tema y él me dice que una vez conoció a un periodista de Sao Paulo que estuvo en los seminarios de él. Lo que terminó pasando es que efectivamente fue alumno de Barthes y tuvo el gesto de pasarme todas sus anotaciones y me dijo «mira, las he guardado durante todo este tiempo porque te estaban esperando». Creo que por un lado hubo una confianza del orden académico, porque esta persona sabía la dedicación que le ponía a este trabajo, pero también existió una confianza por ser latinoamericana, porque este señor estuvo exiliado en los años '70 conocía bien las complicaciones del trabajo académico en un territorio que no es el tuyo. Creo que finalmente fue ese gesto el que me permitió conocer el archivo de las clases, porque también conversé mucho con él y me permitió situar la propuesta de Barthes más allá de lo que se escribió.

En ese gesto hay también una operación para traer ese archivo acá, ¿cuál crees que es la importancia de estudiar estos archivos a pesar de las distancias geográficas, políticas e intelectuales?

Creo que es muy importante situar esa pregunta, además de preguntarnos por qué nosotros en países como Chile o Brasil estamos estudiando estos archivos en Francia y no se lo dejamos a los franceses: ¿por qué no investigamos los archivos de la crítica literaria en nuestros países latinoamericanos? Es una pregunta que me estoy haciendo actualmente y que tiene ciertos límites porque muchos de esos archivos son inexistentes. Diría que la razón principal por la cual habría que estudiar archivos como los de Barthes es porque tenemos miradas totalmente distintas de cómo pensar la teoría y la práctica. Hasta ahora estaban todos estos documentos en Francia sobre la pedagogía de Barthes y nadie los había querido estudiar, tal vez porque eso no representaba un problema de investigación para la academia francesa. En cambio, desde nuestras coordenadas sí hay una problematización sobre cómo pensar la enseñanza de la literatura en el nivel superior. Obviamente tenemos muchas desventajas a la hora de encarar este tipo de investigaciones, pero tenemos la posibilidad de mirar esos archivos de una manera única.

Referencias

- Amigo Pino, Claudia (2022). *Apprendre et Désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*. Ottignies-Louvain-la-Neuve: Éditions Academia.
- Barthes, Roland (1972). «Introducción al análisis estructural del relato» en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Argentino.
- Barthes, Roland (1976). «Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France» en *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Marty, Eric (2007). *Roland Barthes: el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial.

Francisco

Salaris Banegas*

Universidad Nacional
de Córdoba / Consejo
Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas,
Argentina
francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

De Thomas Bernhard a *Los incapaces*, de Alberto Montero: traumas propios y escrituras ajenas

From Thomas Bernhard to Alberto Montero's *Los incapaces*:
one's own traumas and others' writings

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0047,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 27 11 2023
Aprobación: 15 05 2024

URL: [https://
bibliotecavirtual.unl.edu.
ar/publicaciones/index.
php/HilodelaFabula/article/
view/13020](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13020)

DOI: [https://doi.org/10.
14409/hf.2024.27.e0047](https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0047)



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.

Resumen

Los incapaces (2015) es hasta el momento la única novela publicada del escritor argentino Alberto Montero. En ella, el psicoanalista Monroe cuenta sus desventuras, que se extienden, mediante una única frase sin puntos, por casi cuatrocientas páginas. Para consolidar su voz, Monroe recurre a lo que llama sus «maneras bernhardianas»: reconoce a Thomas Bernhard como su maestro indiscutido y utiliza la textualidad del 'pastiche', en la que el estilo de otro autor se copia y, en algunos casos, se extrema. Este préstamo consigue una liberación de la escritura que permite, por fin, sortear las vicisitudes de la interrupción a la que se halla sometido el acto de escribir. Monroe, que ha dejado inconclusos todos sus proyectos literarios, no puede parar de escribir, y se produce así una disociación entre el sujeto y la escritura, que aquí proponemos llamar *escritura emancipada o alienada* y que puede leerse como un ensayo de teoría escritural. Esta nueva escritura se articula desde el trauma, entendido como un dispositivo que es ajeno al nivel consciente del sujeto y que se basa en la compulsión a la repetición. El objetivo de este trabajo, entonces, consiste en delinear las condiciones y las características de la escritura emancipada –cuyas raíces están, sin dudas, en los textos de Bernhard–; esta aproximación servirá, además, como puerta de entrada para introducirse en las complejas relaciones entre la literatura argentina y la literatura de habla alemana.

Palabras clave

estilo, escritura emancipada, escritura interrumpida, Alberto Montero, Thomas Bernhard

Abstract

Los incapaces (2015) is so far the only published novel by the Argentinean writer Alberto Montero. In it, the psychoanalyst Monroe recounts his misadventures, which extend, through a single sentence without full stops, for almost four hundred pages. To consolidate his voice, Monroe resorts to what he calls his «maneras bernhardianas»: he recognizes Thomas Bernhard as his undisputed master and uses the textuality of pastiche, in which the style of another author is copied and, in some cases, exaggerated. Beyond the humorous effects achieved by the voice

*Doctor en Letras (UNC). Fue becario de la Universidad Nacional de Córdoba y del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio), y actualmente es becario del CONICET. Se desempeña como profesor a cargo en la cátedra de Literatura Europea Comparada (UNC). Ha realizado estancias de investigación en el extranjero y es autor de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales.

of the Bernhardian narrator refracted through Monroe, this borrowing achieves a liberation of writing that finally circumvents the vicissitudes of interruption. Monroe, who has left all his literary projects unfinished, cannot stop writing, and this produces a dissociation between the subject and writing, which we propose to call emancipated or alienated writing. The aim of this paper is to examine the theory of writing outlined in *Los incapaces*—whose roots are undoubtedly in Bernhard’s texts—a theory that also investigates the relationships of readings and rewritings between Argentinean and European literature.

Keywords

style, emancipated writing, interrupted writing, Alberto Montero, Thomas Bernhard

Presentación: Dislocaciones y tensiones en *Los incapaces*

Los incapaces, primera y única obra publicada por Alberto Montero (Temperley, 1954)¹ apareció en 2015 en la editorial Entropía, por intermediación de Nicolás Jacobone y de Sandro Barrella, que convencieron al autor de publicar uno de sus escritos. La novela recibió un buen número de críticas positivas en diferentes diarios y revistas culturales (incluso de autores de enorme influencia, como Martín Kohan), pero el fervor parece haberse apagado pronto, y, más allá de esa bienvenida, nada más se escribió sobre la obra. Sin duda, las propias características del texto parecen conspirar contra una difusión masiva: se trata de una novela de casi cuatrocientas páginas en la que no hay ni un solo punto. Aunque la prosa es fluida, las particularidades de la puntuación y el discurso obsesivo del narrador contribuyen a la creación de un clima asfixiante del que puede no ser fácil salir.

Pocas cosas ocurren en la novela; el eje estructurador es una voz, la del analista T. Monroe (anagrama de Montero), que narra, de manera entrecortada pero a la vez incontenible, el conjunto de sus frustraciones y los motivos de su desesperación. Monroe es un hombre de unos sesenta años (la edad del autor cuando publicó la novela) y vive solo en una enorme casa que construyó para su amado padre Manny, recientemente muerto, y también para su ex esposa Shannon y su hijo Farley. La casa es la gran creación de Monroe pero a la vez su perdición: es una construcción monumental, más parecida a un mausoleo que a una vivienda. Desde su soledad, Monroe atiende a unos pocos pacientes –que parecen estar abandonándolo– y, sobre todo, escribe sin parar obras de ficción que luego no puede continuar. Su último trabajo inconcluso es *La Autobiografía como Bernard Meimoun*, que, de hecho, aparece citada en uno de los epígrafes de la novela, agregando así un elemento más a la identificación entre personaje y autor. Sin embargo, cuando Monroe se propone continuar en su computadora con su *Autobiografía*, cierra de repente el archivo y abre otro, al que titula *Los incapaces*. Este será el libro que el lector tiene entre las manos, y que se escribe a medida que avanza la lectura. Se trata de un libro sobre la imposibilidad de escribir libros, de un descargo furioso del autor sobre su familia, los lugares en los que vivió, el Estado, la ignorancia y, en términos más generales, la sociedad contemporánea. En el centro de la furia de Monroe está lo que él denomina su «Complejo Paterno», es decir, su relación con su padre Manny, a quien ama y odia profundamente a la vez y que luego se trasladará, con visos mucho más extremos, a su hermano menor Marshall. La novela es una inmensa diatriba contra las condiciones familiares que imposibilitaron su desarrollo como ser humano autosuficiente y también como escritor: el anuncio del fracaso es la marca distintiva de *Los incapaces*.

Sin embargo, como ya anticipamos, lo más notorio de la novela es su estilo, que consta de repeticiones permanentes, de énfasis sobre palabras particulares que se escriben en cursiva, de juegos de palabras que producen efectos sonoros y de una puntuación particular. En una entrevista con Lucia Cytryn para *Evaristo cultural*, Montero señala que «Empecé a escribir y vi que no había necesidad de puntos, que el punto era una interferencia» (Montero, Cytryn, 2015).² El texto procede, además, mediante lo que el narrador llama «*encadenamiento asociativo*» (2015: 106), principio básico del monólogo interior tal como se lo desarrolla en la literatura desde finales del siglo XIX, pero que además encuentra un correlato en el propio método de escritura de Montero. Así lo explica en una entrevista que le hace Andrés Hax:

A. M.: Mi manera de escribir es así: yo empiezo a escribir. En el mismo momento en que estoy escribiendo, voy asociando cosas. Las cosas que asocio las escribo abajo. Una palabra, una frase.

A. H.: ¿Abajo? ¿Un pie de página?

A. M.: No. Dejo un espacio y lo pongo abajo en la pantalla misma y sigo con lo que estaba y de golpe me voy a encontrar con lo asociado.

A. H.: ¿Cuándo releés?

A. M.: Cuando voy siguiendo. Se agota un poco el carácter anecdótico de lo que estoy diciendo y me encuentro con la asociación. Entonces desarrollo la asociación. Y en el desarrollo de la asociación vuelvo a asociar y lo vuelvo a escribir abajo. (Montero, Hax, 2015)

En el origen del estilo está Thomas Bernhard, a quien el narrador cita como su maestro indiscutible y de quien toma su forma de escribir. El nombre aparece por primera vez alrededor de la página cincuenta y se repite como un ‘Leitmotiv’ en numerosas oportunidades. El narrador menciona también a otros autores a los que confiesa apelar «siempre, en los peores momentos» (49), como Beckett, Joyce o Faulkner, pero ninguno es tan importante como Bernhard, de quien se citan también muchas novelas –todas ellas, curiosamente y a pesar de que el narrador las lee en traducción, en alemán³–: «...me aferro a ellos *desesperadamente*, inmoderadamente, sólo a ellos, pero a Thomas Bernhard, hace ya años, muy especialmente, sólo, a Thomas Bernhard, como un condenado a muerte se aferra, hasta el ultimísimo momento, a la ilusión de un indulto» (50). Tal relación se expresa en la adopción del estilo, concepto que el narrador suplanta por el de «maneras»:⁴

...desde hoy al mediodía no hago, no puedo hacer otra cosa, que escribir, que sólo escribir, esta, mi *Los incapaces*, ninguna otra cosa que intentar *alcanzar* una producción *novelística* de calidad, gracias a un formato, a unas *maneras*, que no sé cómo llamar, pero que voy a llamar, de aquí en más, mis *maneras bernhardianas*, siquiera de escribir, sino, de vérmelas, diría –escribo– con la palabra escrita, o más bien, de *hacerme* a la palabra escrita, porque esto que estoy escribiendo ahora lo escribo tratando de emular, únicamente, a mi admirado Thomas Bernhard... (55)⁵

El texto está escrito, entonces, mediante la emulación del estilo de otro escritor, lo que lleva a consideraciones sobre su originalidad y sobre la marca de autor. En este trabajo nos proponemos destacar algunas particularidades de la apropiación que Montero hace de la literatura de Bernhard para proponer como hipótesis, a continuación, que este «estilo de otro escritor» vehiculiza en *Los incapaces* una teoría en torno a la escritura. Oportunamente, entonces, trazaremos la diferencia entre «escritura interrumpida» y «escritura emancipada», que se desprende de los fracasos de Monroe como escritor y de su resolución final de adoptar las «maneras bernhardianas».

1. El estilo prestado: T. Monroe y Thomas Bernhard

La utilización que hace Montero del estilo bernhardiano recuerda los ejercicios del ‘pastiche’ proustiano, que servían para «se purger du vice naturel d’idôlatricie et d’imitation» (Proust, 1989: 45).⁶ Sin embargo, la primera persona de *Los incapaces* es muy potente, lo que aporta a lo escrito un tono de urgencia mucho mayor: es necesario decir como sea, incluso si hay que recurrir al estilo de otro autor. No hay en Montero, entonces, la actitud lúdica proustiana, porque la recurrencia a Bernhard tiene que ver con la intención profunda del narrador de poder escribir, por fin, algo que lo alivie de su desesperación. El narrador, en efecto, habla una y otra vez de sus «maneras bernhardianas de hacerme a la palabra escrita», por lo que el nombre del imitado aparece constantemente en la imitación y se rompe, así, la ilusión dramática, el efecto de estilo que busca el ‘pasticheur’.

En su reseña sobre la novela, Martín Kohan discute brevemente el problema del estilo y de la originalidad. Su texto se llama, en efecto, «El libro de otro», y la primera frase completa la idea: «*Los incapaces* está escrito como si fuera el libro de otro» (Kohan, 2016). Kohan señala allí que la adopción del estilo bernhardiano no va en desmedro de la originalidad de la novela, en primer

lugar porque el escritor austriaco no es fácil de copiar y en segundo lugar porque «el agobiante malestar del narrador de *Los incapaces* se plasma tanto mejor por medio de esas maneras ajenas». La urgencia de la escritura se expresa en la fórmula «vampirismo textual», que Juan Comperatore utiliza en su texto sobre *Los incapaces* (2016). El crítico realiza una observación que revela una paradoja fundamental del texto: «...este afán emulador es una forma de desprenderse, al menos por un rato, del lastre del yo». Para hablar de los fracasos íntimos y poder, así, expiarlos, T. Monroe adopta un estilo que no es el suyo; la escritura es aquí una distancia entre el yo que escribe –construcción del propio texto– y el yo del que se habla –otra construcción del texto–.

A pesar de las confesiones explícitas del narrador sobre sus «maneras bernhardianas» y del tono general del texto, que recuerda claramente a Bernhard, algunos críticos (cfr. Mohando, 2015) se han ocupado también de establecer diferencias, siempre discutibles. Mediante su manipulación original de la puntuación, Montero logra un sello propio que lo diferencia de su maestro y consolida una voz que cataliza las influencias. Hay otra intermediación que los críticos parecen no haber advertido: aunque cita los títulos de Bernhard en alemán, lo que lee el narrador son siempre traducciones: «...y entonces pensé en agarrar nuevamente *Verstörung*, la *Verstörung* de mi admirado Thomas Bernhard, que empezaría por cuarta o quinta vez ya, como toda la obra traducida de mi admirado Thomas Bernhard por cuarta o quinta vez...» (80). Miguel Sáenz, prácticamente único traductor de Bernhard al español,⁷ reestructura muchas veces la frase de Bernhard para replicar su musicalidad, y es por esto que el «pastiche» de Montero se distancia aún más de la fuente que declara.

Por supuesto, la presencia –mediada– de Bernhard no se agota en el estilo, sino que también es perceptible en una serie de motivos que son constitutivos de *Los incapaces*. T. Monroe está solo en una casa enorme que construyó para sus personas queridas, que luego se le revelan de lo más despreciables. La obra, cuya construcción fue motivo de devaneos durante años, es calificada algunas veces de «extravagancia constructivo-arquitectónica, y otras, simplemente, de vicio constructivo-arquitectónico, y, aun, de desviación mental constructivo-arquitectónica» (15),⁸ y unas líneas más adelante el narrador construye el par «vivienda-panteón» (16), que se repetirá a lo largo de la novela. La edificación –que recuerda al cono de Roithamer en *Corrección*, a la casona de Konrad en *La calera* o a la vivienda en ruinas del narrador de *Sí*– aparece ante los ojos de Monroe como una carcasa sin uso, similar a los fragmentos de escritura que no logra concluir. La metáfora materializada de la escritura como una vivienda inhabitable e incluso como tumba es una clave que permite leer aspectos de las obras de ambos autores.⁹

El rastreo de las causas profundas de la desesperación en el vínculo familiar remite también al escritor austriaco, aunque el narrador de Montero construye su monólogo en torno a la figura del padre, que en las obras de Bernhard suele estar más disimulada. La conexión se expresa de manera directa en el giro «familia de origen», que el narrador emplea a menudo, y que evoca el título traducido del primer relato autobiográfico de Bernhard.¹⁰ Completan las similitudes las diatribas contra el Estado y contra los habitantes de la ciudad donde el narrador vive o vivió –Clayburg o Kellner–, que expresan una soterrada paranoia. *Los incapaces* es, además, la obra que Monroe no consigue terminar de escribir, pero en la que vuelca todo su empeño. El texto, así, nace del propio clamor por la imposibilidad del texto, algo que vincula a Monroe con la mayoría de los personajes–escritores bernhardianos.¹¹

Lo interesante es que los puntos de contacto con Bernhard se ven tensionados a partir de una serie de dislocaciones que generan contradicciones internas en el propio texto. Los lugares que se mencionan en la novela –la ciudad Kellner, el suburbio Clayburg y la región que los abarca, el Southern Cone– son imaginarios, pero, a pesar de su toponimia anglófona, revelan características reconocibles de Buenos Aires y del Conurbano Bonaerense. Lo mismo ocurre con los nombres de personas: Manny, Marshall, Farley, Jacob, Shannon, McIntosh, etc. La etimología de algunos de estos nombres puede reconstruirse fácilmente: Clayburg proviene de Claypole, la ciudad donde vive Montero, y Marshall es una suerte de anglificación de Marcelo. En la entrevista con Laura Cytryn,

Montero se refiere de esta forma a su predilección por los nombres en inglés: «Me preguntan por qué escribo los nombres en inglés. Y es porque el nombre en castellano no me gusta como [sic] suena, creo que hay muchas palabras que se han vuelto inutilizables» (2015). A esta declaración se le suman otras que terminan de tipificar la preferencia del autor por la cultura extranjera.¹² Sin embargo, más allá de las razones reales que impulsaron la adopción de los nombres en inglés, el caso es que producen una contorsión de enorme impacto estético, porque la distancia que crean es alternativamente confirmada o rebatida por el registro de lengua utilizado. En general el narrador usa un español neutro, como si su obra fuera en realidad una traducción –quizás esto parte, en efecto, de la «influencia» de las traducciones de las novelas de Bernhard–: el ejemplo más contundente es el uso del término «barbacoa» en lugar de «asado» para referirse a las enormes comilonas que organiza su hermano Marshall, aderezadas con todos los componentes de la cultura popular (la música movida y fuerte, los gritos, las carcajadas, el fútbol, el alcohol). Pero este registro lingüístico –al que contribuyen, como dijimos, los nombres en inglés– se ve a menudo súbitamente interrumpido por frases de enorme coloquialidad en Argentina, que culminan siempre en la fórmula «como dicen en Clayburg», de fuertes resonancias bernhardianas. Algunos ejemplos son: «...[la casa] no resultó, en absoluto, una residencia plácida, ni eficiente, ni fácil, ni, menos aún, de las de para toda la vida, sino, para mí, sólo y exclusivamente, un grano en el culo como dicen en Clayburg» (13-14); «...una familia proclive a la mistificación de sí misma, una familia de engrupidos, de los de pretender cagar más alto de lo que les permite el culo como suele decirse en Clayburg» (29); «...me avisaba [un paciente] [...] que no iba a asistir a la consulta del lunes, y que después me llamaba, lo que, por supuesto, me hinchó soberanamente las pelotas como también dicen en Clayburg» (74). El lector argentino, que ha asumido una ambientación extranjera y un registro de lengua más bien castizo, se ve devuelto de repente al habla más cotidiana y vulgar. Esta experiencia de lectura, que *Los incapaces* sostiene durante casi cuatrocientas páginas, tiene repercusiones inmediatas en los enmascaramientos que el yo narrador emplea para poder contar su historia. Por momentos ficción extranjerizante y por momentos confesión íntima, la novela rastrea diferentes estrategias y golpes de efecto para que la catarsis –una palabra de la estética clásica que resulta de utilidad en este caso– pueda producirse con toda contundencia.

2. El trauma de la familia de origen

En su entrevista con Andrés Hax, Montero se refiere al carácter autobiográfico de su novela:

Yo no creo que haya literatura que no sea autobiográfica. El asunto es un problema de distancia. ¿Qué me permito con esta novela? Me permito achicar la distancia. ¿Y cómo me permito achicar la distancia? Exagerando. Yo puedo decir que todo lo que le pasa a este tipo me pasa a mí, pero no me pasa de la misma manera... El personaje se me escapa de las manos y me hace escribir. (Montero, Hax, 2015)

La cita contiene varios puntos destacables: en primer lugar, Montero se reconoce como T. Monroe y admite estar escribiendo su propia historia. En segundo lugar, se traza una dialéctica entre el yo del escritor y el personaje, mediante la cual este último acaba independizándose y le «hace escribir» a su propio autor. Y el mecanismo para esto es la exageración, uno de los principios estilísticos fundamentales de Thomas Bernhard (no en vano el personaje de *Extinción* se refiere a sí mismo como un «artista de la exageración [‘Übertreibungskünstler’], expresión que la crítica utilizará para definir la prosa de Bernhard). A través de la exageración y de la recurrencia a un estilo ya fijado y canonizado, el personaje consolida la liberación del yo, tal como observa Comperatore. Sólo cuando Monroe consigue imprimir en su prosa una verborragia hiperbólica, que incluso acelera el estilo de su mentor eximiéndolo de puntos, sólo a partir de ahí la obra puede escribirse, aunque nunca terminarse. Sin embargo, los efectos de distancia y de cercanía son a menudo am-

biguos en la obra. En varios momentos Monroe hace hincapié –al igual que Montero– en el inevitable carácter autobiográfico de toda escritura, y observa que su propia construcción –el yo que consigue cuando escribe sin parar– no puede sino estar atravesado por uno mismo: «...al fin y al cabo, uno termina por escribir, exclusivamente, algo acerca de uno mismo *transustanciado* y *constanciado* sólo en uno mismo, sólo en uno mismo consigo mismo» (64). El producto, entonces, aun cuando parezca una liberación del yo y de todas sus frustraciones y de esta forma permita la continuación de la escritura, es absolutamente íntimo, y es quizás esta intimidad lo que bloquea el punto final de la novela.

Hay un aspecto que clarifica la distinción entre el Monroe escritor y el Monroe que se teje mediante la escritura. *Los incapaces*, como dijimos, surge del arrebato del narrador, que abandona su novela anterior y comienza intempestivamente a escribir lo que el lector tiene entre manos. No obstante, la obra está plagada de indicaciones entre guiones en las que el narrador aclara que está escribiendo: «...todo aquello que consideré imprescindible, diría –escribo– a la hora de...» (11), «...este Clayburg tuyo, el de tu Manny, me dije –escribo–, ante el espejo...» (65), «...todo lo referido a Marshall, es decir –escribo–, por sus barbacoas...» (115). La palabra «escribo» aparece siempre que se menciona algún verbo referido al habla, como para insistir en que lo que el lector lee es solo producto de una escritura, no de un dictado. Ahora bien, tal distinción no hace sino crear una mediación entre la figura del narrador/autor y la del texto que leemos, la misma que existe en cualquier obra literaria entre el autor real y el protagonista en primera persona.

En otras entrevistas, Montero da más detalles sobre los rasgos autobiográficos de su obra: utilizando casi las palabras de Monroe, dice que la escritura es «una de las maneras de soportar las vicisitudes de mi familia de origen» (Montero, Rapacioli, 2016), y que es precisamente la posibilidad de escribir lo que evita la aniquilación del personaje.¹³ Desde el comienzo de la obra, el narrador habla de la sumisión sentimental que sintió por Manny, fallecido recientemente y que, como se aclara luego, es su padre. Tal sumisión, disfrazada de una adoración sentimental extrema, se traslada después a su hermano Marshall, quien no solo no corresponde a su amor, sino que lo estafa con el terreno familiar y lo desprecia en todos los sentidos posibles. En las primeras páginas, entonces, Monroe se pregunta

qué hacer con el producto de mis ansias, y de mi avidez ciega, de mi enajenada, y enajenante, avaricia *sentimental*, hacia Manny, con quien mantuve una relación, en presencia, o en ausencia, una dependencia para mejor decir –escribo–, una sumisión cuasi-religiosa, que causó, como no podía ser de otra manera, un incremento, ya verdaderamente descomunal, y ya, entonces, verdaderamente indómito, de mi histórica debilidad *ánimica*, y de mi, también histórica, decadencia *espiritual*, y de mi decrepitud *física* incluso, desde la *muerte* de Manny principalmente, y desde el momento en que Marshall supo ocupar el lugar que, antes de su *muerte*, ocupaba Manny para mí... (15-16)

Debilidad anímica, decadencia espiritual y decrepitud física: la tipología de los protagonistas bernhardianos está en la base del personaje de T. Monroe. Él también parece dañado por las condiciones materiales de la existencia, que se expresan de la manera más burda en su núcleo familiar pero también en la conformación política de la sociedad. El «origen» de las desgracias de Monroe, de sus «afecciones anímicas» (19) se halla en lo que él denomina «mi *cuestión primordial*, mi *cuestión* ciento por ciento *amorosa*» (94), es decir, una incapacidad innata para colmar las excesivas expectativas que elucubra en torno a sus relaciones. Tal incapacidad, desde el principio de la novela, es resultado de la extrema fragilidad del personaje pero también de los intereses materiales que atraviesan cualquier forma de tejido vincular. El pesimismo de *Los incapaces* –y también su corrosivo humor, que a la vez atempera y exalta el pesimismo– radica precisamente en la desintegración de toda forma de comunidad, algo que en Bernhard aparece por momentos matizado: en las primeras charlas con su abuelo y en los habitantes de Scherzhauserfeld el narrador de los relatos autobiográficos parece encontrar un lugar social posible (cfr. Bernhard, 2013).

Aunque con el curso de la novela las aseveraciones, moderadas por la exageración, tienden a la ambigüedad, lo que el narrador reprocha a su padre y su hermano es la voluntad de interferencia en su propia personalidad, es decir, la dificultad que encuentra de identificar su verdadero yo. Ante esto, la escritura aparece, como ya dijimos, como una solución para delimitar una identidad particular y poder analizarla con cierta distancia.

En efecto, Monroe se refiere a su obra como «proyecto *auto-analítico-literario* con empaques de *novela*» (94), y queda en evidencia así uno de los aspectos más importantes de la escritura de Montero: su potencial de autoanálisis. La capacidad terapéutica de la escritura tiene una larga tradición en la literatura occidental, pero para el analista Monroe sólo surtirá efecto cuando la obra sea precisamente una crítica de la obra, es decir, un largo comentario que advierta sobre su permanente fracaso. El intento anterior, la *Autobiografía como Bernard Meimoun*, falla por su carácter de ficción más o menos tradicional, que pretende trasuntar las vicisitudes del yo desde una identidad nueva, narrada de acuerdo al curso de la vida.¹⁴

Como se advierte rápidamente, el análisis que Montero aplica a su propia vida y que funciona como el motor de la escritura es a su vez su pérdida: la obra, para llegar a ser tal, debe pasar por el «*Gran Campo de Exterminio Analítico*» (222), por la «*Maquinaria Analítica De Desintegración*» (369). Monroe lo expresa en estos términos: «...sólo si llega a su término [*Los incapaces*], después de ser *atomizada, analíticamente* hablando, será, a lo sumo, simplemente *una novela*» (366). Una novela, es decir, no la vida real, sino tan solo ficción, la ficción que escenifica la desintegración de la realidad y del sentido. A pesar de la resignación y de la derrota anunciada que emerge de la última cita, Monroe prosigue con su escrito y retoma, por momentos, la fe en su trabajo. Y es que, más allá de las energías desintegradoras, el procedimiento analítico puede cumplir un doble objetivo con respecto a su identidad: en primer lugar, delimita al yo y establece de manera justa las culpabilidades; en segundo lugar, la conclusión de la obra configura una figura de escritor, enormemente anhelada por T. Monroe como reivindicación personal frente a su familia. Para ello, el proceso creador debe atravesar una serie de estadios: primero se «asocia», luego se «escribe» y por último se «analiza», se «destroza». Solo así se desatará nuevamente la «corriente vital» y el autor se verá libre de lo que tanto lo desesperó siempre.

La imitación de Bernhard no es un obstáculo en este proceso, porque Monroe, aunque no lo diga en estos términos, parece saber muy bien que la escritura consiste en un ajuste de cuentas con la tradición. Damián Ríos se aproxima a esta idea en su «Presentación» de la novela: «Pensemos en la literatura no como una historia, un museo, sino como un basurero en el que podemos encontrar modos, formas, maneras de narrar» (Ríos, 2015). La prosa de *Los incapaces*, que tensa hasta la exasperación el estilo de Bernhard, lo alterna además con registros propios del habla cotidiana y con guiños a la tradición literaria y al propio acto de escritura de una obra. El plagio confeso se reinventa, así, en una nueva originalidad que articula relaciones insospechadas entre la literatura argentina y la tradición europea.

3. Hacia la alienación de la escritura

Además de mostrar las potencialidades de la adopción de la literatura europea como modelo narrativo y como blanco de reformulaciones, *Los incapaces* propone también una teoría de la escritura –entendida como acto y como artefacto estético–. En este aspecto, la obra se suma nuevamente a una tradición de gran pregnancia en la novela contemporánea y que tiene incluso –aunque Montero no los mencione o quizás no los conozca– representantes latinoamericanos: la de la escritura que expone las contingencias cotidianas a las que se encuentra sometida. Tal es, en parte, un motivo latente en la literatura de Sergio Chejfec, cuyas marcas textuales se encuentran en la morosidad de la prosa y en su permanente

revisión y corrección. Tal es, para poner otro ejemplo, el caso de *La novela luminosa*, de Mario Levrero, cuya continuación es interrumpida por un «Diario» que el autor comienza a escribir cuando le otorgan la beca Guggenheim. El diario acaba erosionando la novela, cuya luminosidad siempre se posterga.

Las contingencias diarias, entonces –ya sea la luminosidad de las vivencias que quieren relatarse o la urgencia de las vicisitudes que hay que atender– conspiran contra la escritura y no hacen sino revelar su carácter imposible. Al mismo tiempo, despiertan un exasperante tono traumático que emana de la no concreción y tiende a acrecentarla. La dilación de la escritura –*Los incapaces* es, al fin y al cabo, todo lo que hace Monroe mientras no está escribiendo su *Autobiografía como Bernard Meimoun*– es también, a su modo particular y renovador, escritura, pero una escritura que expone el trabajo del autor.

La experiencia cotidiana, subsumida por la escritura, desplaza la estructura argumental tradicional, y así las condiciones de la escritura se convierten en materia de la narración. El caso de *Los incapaces* es extremo, porque la obra es fruto del acto explícito de fusionar las sobras de la escritura y las experiencias cotidianas que la dificultan. Lo curioso es que la narración de estas interferencias convive con la imposibilidad de dejar de escribir; en esta paradoja se teje la teoría de la escritura de Montero. La fórmula «¡No puedo dejar de escribir!» se repite obsesivamente al comienzo de la novela, cuando el narrador cuenta por primera vez cómo comenzó con la redacción de *Los incapaces*:

...tuve que bajar la cabeza, y reconocer, y entonces, ahora, que aceptar, definitivamente, todo lo que nunca fuimos, mientras, a la par, no puedo hacer otra cosa que escribirlo –escribo–, que teclear, una y otra vez ¡no puedo dejar de escribirlo!, porque eso estoy haciendo mientras reconozco, y acepto, las cosas de Manny, y de mi familia, y de Marshall sobre todo, escribir, ahora, al tiempo que vuelvo a levantarla, y me veo, a mí mismo, a ese otro mí mismo que soy, reflejado en la pantalla de mi *Dell Studio 1558*, y escribiendo –escribo–, ¡no puedo dejar de escribir!, en simultáneo viéndome y escribiendo, una y otra vez, ¡no puedo dejar de escribir!, y sintiendo cómo me desespera escribir esto que escribo... (30)

Lo que constata este pasaje y el grito desesperado del narrador es la emancipación de la escritura, que aliena al autor y lo sume en un mutismo absoluto. Por eso resulta importante la distinción entre el yo–escritor y el yo–escrito, porque el contorno personal que Monroe obtiene en su obra es producto del lenguaje que no puede parar de decir. Él mismo experimenta por momentos esta enajenación del lenguaje: «...lo que tengo necesidad, verdadera urgencia de escribir –escribo–, se escribe con tal fluidez, con tal arrebato y, concurrentemente, con tal sencillez, que es como si, efectivamente, no fuera yo el que estuviera escribiendo...» (56).

Ahora bien, si el lenguaje que no se interrumpe es aquel que ha desistido de representar cosas, el lenguaje que «cuenta», que «narra», se ve permanentemente acosado por la distracción. La vida, que aún lo domina, se inmiscuye siempre en él, de la misma manera que Manny y Marshall «penetran»¹⁵ al narrador y pretenden colonizarlo. Este es el motivo del fracaso de la *Autobiografía como Bernard Meimoun*. La inconclusión es la característica en común de ambas obras, solo que en una la continuación siempre se posterga y en otra se abandona. Hay una escena muy elocuente –y muy humorística– en la que el narrador se refiere a las interrupciones sufridas durante la escritura de la *Autobiografía*, cuando todos los personajes parecen conspirar para impedir su trabajo:

...y, de golpe, se me ocurrió abandonar el escritorio, y salir al jardín otra vez, al jardín trasero en esta oportunidad, y gritar a los cuatro vientos, ¡por qué no me dejan de joder!, a Purdie, al empleado de la Compañía Telefónica de capitales españoles, a la Compañía Telefónica de capitales españoles, al cartero, a la Compañía de Correos y Telecomunicaciones, a la gente de la Prestadora Médica, a Clayburg, a sus clayburgueses, a Mar-

shall, a toda mi familia, a Manny muy especialmente, debo decir –escribo–, a mi puta suerte como también dicen en Clayburg, a quien sea, a todo el mundo... (77)

El «¡por qué no me dejan de joder!» es la contracara del «¡no puedo dejar de escribir!» y entre esos dos ejes se construye la teoría literaria desplegada por Montero. Lo que está en juego es el nivel de autonomía que posee la palabra literaria. Al escribir *Los incapaces*, el lenguaje no solo no se detiene, sino que además puede volver sobre sí mismo, es reversible justamente porque se han roto las ataduras con respecto al mundo. Lo que queda es sólo un universo verbal, como muestra Monroe cuando vuelve a copiar el principio de su novela: «...habiendo ya tecleado a seis espacios del margen superior, *Los Incapaces*, y a doce, en la página siguiente, *Después de vivir, con algunas interrupciones, durante más de...*» (230).¹⁶ Sin embargo, como bien lo sabe Monroe, la emancipación de la escritura siempre trae consecuencias –tanto del orden mental como del físico– sobre el escritor. La escritura se despersonaliza pero siempre a costa del cuerpo, que se va dejando abandonar por la vida y se convierte en una estructura verbal. El narrador lo señala cuando se describe a sí mismo tal como los otros lo ven, como un «viejo loco, un pobre trastornado. Con esto se vincula la enfermedad, que, al igual que en las obras de Bernhard, juega un papel central como motor de la escritura.¹⁷

La degradación del narrador, agudizada a medida que avanza la obra, aumenta su rechazo hacia lo que lo rodea. El pasaje citado sobre las interrupciones que sufre cuando quiere trabajar es un ejemplo de ello: allí aparece una gradación de culpables de su desgracia que va desde su familia y las grandes empresas y sus empleados hasta el mismo Clayburg y sus habitantes. Y es que hay, en la construcción del personaje de Monroe, un determinismo que es típico de los personajes de Bernhard: el entorno los ha pervertido, pero no lo suficiente como para colonizar sus resquicios espirituales, que se mantienen firmes y resisten. La máxima de «escribir para resistir al hermano» es literal en las últimas páginas de la novela y reactualiza un motivo que W. G. Sebald identifica como propio de la literatura austríaca: la melancolía es una forma de resistencia (Sebald, 2012).

Aunque es difícil reconocer escenas en *Los incapaces* –ya que todo se cataliza en el discurso enfervorizado de Monroe–, la última gran parte de la obra está dominada por las barbacoas organizadas por el hermano Marshall. Las barbacoas son constantes y se confunden: Monroe se refiere primero a la que se llevó a cabo tras la muerte de Manny pero pronto todas se entremezclan y pasan a construir un gran prototipo de barbacoa. Marshall estafa a su hermano quitándole más terreno del que corresponde y este es el escenario de los grandes banquetes, que, como ya anticipamos, están aderezados con todos los elementos de la cultura popular argentina. La contraposición de la que habla Monroe no puede sino entenderse bajo los términos de civilización y barbarie, que Montero recrea desde la perspectiva de un escritor cuya pertenencia genealógica es la tradición de la literatura europea. Desde este punto de vista, *El matadero* bien podría ser un intertexto que ayude a pensar la construcción de algunos pasajes de Montero.

Las barbacoas son interpretadas por el narrador como uno de los intentos más feroces de su hermano para destruirlo y para impedir su vocación literaria y analítica, que siempre aparece burlada. Con músicaailable estruendosa, grandes gritos y el «fulbito dominguero», las barbacoas de Marshall transcurren bajo los ojos horrorizados de Monroe, quien advierte no solo la obcecación ignorante y ventajera, sino también la degradación estética del conjunto:

...y seguí mirando, y viendo, y oyendo, y escuchando, y recordando entonces, y tratando de analizar por supuesto, es decir –escribo–, tratando de hacer soportable, de alguna manera, mínimamente soportable, todo eso que no podía dejar de ver, ni de escuchar, ni de recordar, ni de analizar, a Marshall como una bestia desbocada, como un error estético, como un kilo de soda cáustica vertido, de golpe, en una palangana de agua hirviendo, siempre a la cabeza de la estampida... (316)

En la fascinación que evidencia el pasaje («no podía dejar de *ver*, ni de *escuchar*, ni de *recordar*, ni de *analizar*») se cifra uno de los aspectos de la dicotomía civilización/barbarie: a pesar de constituir un «error estético», la visión no deja de ser un espectáculo de una «monstruosidad como belleza», como lo era la guerra para el narrador de los relatos autobiográficos de Bernhard (2013:34).

La crítica a Marshall se articula en una relación de interdependencia con la crítica a la sociedad. Monroe rescata, en este punto, discursos enormemente condenatorios de lo popular que circulan en Argentina. De esta manera, *Los incapaces* deja en claro sus filiaciones con un momento histórico determinado, que el lector argentino no dejará de reconocer: la consecución de gobiernos peronistas posteriores a la crisis del año 2001, que reivindican los valores de lo «nacional y popular». El discurso de Monroe se nutre de los principales lugares comunes de los opositores a este modelo, que señalan una persistente degradación cultural, social y moral. La crítica a Marshall se convierte, entonces, en una crítica al Estado que premia –según el narrador– a los ventajistas y que se extiende, con mucha hipocresía, como un manto paternalista sobre buena parte de la población –en especial Clayburg, condensación simbólica del Conurbano Bonaerense–:

...con la connivencia del *Estado* por supuesto, y sus políticas de corrupción y falseamiento, y sus Subsidios Para la Pobreza, ¡nunca mejor expresado!, ¡para!, y, en general, sus llamados hipócritamente, Planes Sociales, y sus retardatarias Estrategias Educativas, y su pragmática de la arbitrariedad, del abuso de poder, de la ilegalidad, y su populismo descerebrante, intensificando y dirigiendo, sobre todo, el gusto por las barbacoas, y los deportes, *panem et circenses*, el fútbol, y el fulbito dominguero muy especialmente, y el bolichismo más sórdido que pueda imaginarse, y la música más soez y empalagosa, y limitada y limitante, y aturdida y aturdidora, que pueda uno considerar, y la ingesta de alcohol a destajo, y de droga barata, también, a destajo, y su, asimismo, descerebrante televisión, y el puterío sin medida... (85)

La lista se extiende por varias líneas más y abarca a todas las religiones, a los marginados de la sociedad, etc. El énfasis en las medidas «populistas» del Estado se repite varias veces más, acrecentado por la descalificación constante de los beneficiarios de dichas medidas: los clayburgueses carecen «no sólo de toda *Propiedad Sobre Los Medios De Producción*, sino, en verdad, de toda *propiedad*», y ni siquiera puede considerárselos como «*Fuerza De Trabajo*, porque apenas si es simple inercia, mera imbecilidad» (23).

Lo político ingresa en *Los incapaces* con una fuerte carga coyuntural –los lazos con argumentos y reproches de moda en las últimas décadas–, pero es su propia potencia agresiva la que tiende a despojarlos de esa carga. Al igual que ocurre en Bernhard, la exageración y la crítica constante borronan el blanco del ataque y vacían el poder de sentido de lo que pueda decirse. Algo similar ocurre cuando las referencias históricas son aún más explícitas, por ejemplo, cuando el narrador recuerda la militancia sindical de su hermano George durante los años 70 y el encandilamiento de todos con la «Revolución Social» y con lo que llama, una y otra vez, en bastardillas, las «*Agrupaciones de Izquierda*». La crítica de Montero a los movimientos revolucionarios no rescata ningún componente heroico ni tampoco un «sentido histórico» específico; más bien tiende a psicologizar la lucha y a condenar cualquier intento reivindicatorio. Hay, en este punto, una línea ideológica que une la concepción que el narrador tiene de los años 70 y sus opiniones sobre la política y la sociedad actuales.

Las referencias históricas se especifican aún más cuando el narrador se refiere con verdadero horror a la respuesta del Estado frente a la revolución social, y utiliza el término «desaparecer»: «...hasta que un día ya no pudimos *negarlo* más, porque un día empezamos a *caer* como moscas, y nos *mataron efectivamente* como moscas, o como *Ladrones*, y nos hicieron *Desaparecer*, como *Fantasmas*, incluso peor que *Fantasmas*» (326). Los términos «*Ladrones*» y «*Fantasmas*», que aquí se utilizan para metaforizar la represión y el exterminio, tienen una larga recurrencia en *Los incapaces*, ya que con ellos el narrador denigra a los habitantes de Clayburg. Una vez más, la presencia

de lo político, que se visibiliza desde una perspectiva fuertemente reaccionaria, se consume en su propia virulencia.

La novela acaba con una invocación al suicidio, que en verdad nunca se concreta. En las últimas líneas el narrador se arenga a consumir el acto final, pero lo que resulta es tan solo –al menos hasta donde puede saberlo el lector– una constatación de la materialidad de la escritura: «...abandonar mi *salvación* y mi *perdición* de una maldita vez ¿por qué no?, y bajar, ¡ya!, ¡ya!, *urgentemente*, *imperiosamente*, ¡ya!, ¡ya!, una y otra vez, ¡ya!, *urgentemente*, *imperiosamente*, ¡ya! –escribo–, ¿por qué no?» (379).

4. Conclusiones

El título de *Los incapaces*, al estar en plural, resulta un tanto confuso: ¿quién es incapaz, aparte del narrador? Los habitantes de Clayburg lo son, pero su existencia es tan degradada que es extraño pensar que el narrador los considera a su mismo nivel. Quizás el plural refiera –aunque es una propuesta altamente especulativa– a la multiplicidad de máscaras que adopta el yo narrador en sus escritos para intentar comprenderse. Es únicamente a partir de la enajenación de la escritura que Monroe, a merced del lenguaje, puede decir cosas que escapen al pacto representacional. No se trata, entonces, de esquivar o disfrazar el trauma, sino de adoptar sus reglas para poder llevar la escritura a su mayor grado de expresividad. Las dislocaciones que estructuran la obra –su estilo, su ambientación, su registro de lengua, etc.– son efectos de la decisión de escribir desde el trauma. El procedimiento invierte la lógica del testimonio, porque, al eliminar la intencionalidad y la planificación –Monroe se lanza a escribir sin pensarlo y no puede parar– se hace hablar al trauma a partir de las propias heridas. El habla desbocada no articula un discurso más o menos ordenado que exija reivindicación –como sí lo hace el testimonio–, sino que poco a poco difumina la subjetividad del sujeto y la traslada hacia una subjetividad de la lengua. La escritura de *Los incapaces* es aquella que se proyecta hacia el infinito y está condenada a la permanente repetición que ejerce el trauma; en este aspecto, el proyecto de Montero, que puede leerse también como una teoría de la escritura por el grado de reflexividad que vierte sobre la práctica, es aún más extremo que el del propio Bernhard.

Ahora bien, la apropiación de estilo a la que sucumbe Monroe para poder finalmente escribir una obra «completa» atenta contra dicha completitud, porque el lenguaje alcanza una independencia que convierte cualquier producción en un fragmento más o menos específico de un gran flujo interminable. La escritura «alienada», al ser crítica de la propia escritura, logra sortear las vicisitudes de la vida –entre ellas, la más importante: la vida misma del sujeto que enuncia–. Si Monroe escribe y no reconoce como propio lo que tiene ante sus ojos, el desplazamiento del individuo ya se ha concretado y la escritura sigue su curso, ajena a los incapaces que se entrometan en su camino.

Referencias

Bernhard, Thomas. (2013). *Relatos autobiográficos: El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*. [Traducción al español: Miguel Sáenz]. Barcelona: Anagrama.

- Comperatore, Jorge (2016). Los incapaces. *Otra parte semanal*. Recuperado de <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/los-incapaces/>
- Höller, Hans y Heidelberg-Leonard, Irene. (Comp.) (1995). *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung*. Suhrkamp.
- Huber, Martin. (2018). «Häuser, Reisen, Schreiben». En M. Huber, M. Mittermayer (Eds.). *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. J. B. Metzler.
- Kohan, M. (2016). «El libro de otro». *Perfil*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/columnistas/el-libro-de-otro-0422-0090.phtml>
- Compagnon, Antoine. (2015). *Le démon de la théorie*. Seuil.
- Eyckeler, Friedrich. (1995). *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Erich Schmidt.
- Mohando, Horacio. (2015). «La arquitectura del mal». *Revista Invisibles, Blog de la editorial Entropía*. Recuperado de <http://editorial-entropia.blogspot.com/2016/04/la-arquitectura-del-mal.html>
- Montero, Alberto. (2015). *Los incapaces*. CABA: Entropía.
- Cytryn, Laura. (2015). «No puede haber otra escritura que la de la desesperación» Entrevista con Alberto Montero. *Evaristo Cultural, Editorial Entropía*. Recuperado de <http://www.editorialentropia.com.ar/incapaces.htm>
- Montero, A., Hax, A. (2015). «No creo que haya literatura que no sea autobiográfica». Entrevista a Alberto Montero. *Eterna Cadencia Blog*. Recuperado de <https://eternacadencia.com.ar/nota/-quot-no-creo-que-haya-literatura-que-no-sea-autobiografica-quot-/417>
- Montero, A., Rapacioli, J. (2016). «Escribir fue la manera de soportar las vicisitudes de mi familia de origen». *Télam digital*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/201604/145163-alberto-montero-novela.html>
- Novalis y Alberti, Miguel (2018). «El Monólogo de Novalis. Texto, comentario y consideraciones sobre sus vínculos con la 'ironía' romántica». En *Boletín de estética*, 14(43), 7-41.
- Proust, Marcel. (1989). *Contre Sainte-Beuve: précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Gallimard, París: Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, Marcel. (1994). *L'affaire Lemoine. Édition génétique et critique par Jean Milly*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- Ríos, Damián. (2015). «Un todo único». *Blog de la Editorial Entropía*. Recuperado de <http://www.editorialentropia.com.ar/incapaces.htm>
- Schmidt-Dengler, Wendelin. (1998). 'Auf dem Boden der Sicherheit und Gleichgültigkeit'. Zu Thomas Bernhards Autobiographie *Der Keller*. En K. Amann, K. Wagner (Comp.). *Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard*. Viena: Studien Verlag.
- Sebald, W. G. (2012). *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt: Fischer.

Notas

- 1 Pocas cosas se saben de su autor. De las entrevistas que concedió a propósito de la publicación de su novela se desprende que tuvo graves enfrentamientos con su familia de origen, que vive actualmente en Claypole y que posee varias novelas inéditas.
- 2 Los textos críticos y las entrevistas sobre *Los incapaces* que citamos pertenecen a los años 2015 y 2016. Todos ellos se encuentran alojados en la página web de la editorial Entropía. Las referencias bibliográficas, sin embargo, remitirán a los sitios originales en los que se publicaron los textos, salvo que –como ocurre en este caso– el sitio no esté disponible.

- 3 Lo mismo ocurre con otras obras citadas en *Los incapaces*, como *Vida y destino* de Vassili Grossman, cuyo título se cita en ruso.
- 4 Montero, en la entrevista ya citada con Cytryn, se refiere a su rechazo de la palabra «estilo» y a su sustitución por «maneras»: «A mí me pasa que siento que algunas palabras están totalmente desgastadas, y entonces no las puedo usar. Por ejemplo los nombres. [...] Yo no podría poner la palabra “estilo”, por eso lo de “maneras”» (Montero, Cytryn, 2015). Como ya se sabe, el concepto de «estilo» posee una enorme ambigüedad en la literatura especializada, a pesar de ser un término muy usado coloquialmente cuando se habla de literatura (cfr. Compagnon, 2015).
- 5 A causa de su sintaxis, citar pasajes de *Los incapaces* resulta complicado. Por lo general no es fácil aislar citas breves y tampoco respetar la corrección gramatical (que sí existe en el original). Pedimos disculpas, entonces, por ambos aspectos.
- 6 Es decir, para evitar el plagio en el que podía sucumbir un joven novelista. En su estudio sobre los pastiches proustianos, Jean Milly llama la atención sobre una doble característica del estilo para el ‘pasticheur’: «Reste le style qui, dans ce genre, est à la fois style d’emprunt et marque personnelle du pasticheur» (Milly en Proust, 1994: 29); es decir que en el gesto mismo de imitar, de reconstruir una manera, se halla la marca del nuevo autor. Su originalidad, entonces, radica en los dispositivos que se articulan para emular un estilo determinado.
- 7 En realidad, Carlos Fortea tradujo para la editorial Cátedra *Die Billigesser* (*Los comebaratos*), único libro del que no hay traducción de Sáenz.
- 8 La acumulación de adjetivos, que se suman mediante guiones, es también un rasgo de estilo bernhardiano que aparecerá con frecuencia en la novela de Montero.
- 9 Los espacios cerrados son centrales en la obra de Bernhard, y no en vano Hans Höller e Irene Heidelberger-Leonard la definen a través de una «Poetik des Raums» (1995:8). Véase, también, el capítulo de Martin Huber dedicado a las casas en Thomas Bernhard, que se refiere no sólo a sus novelas sino también a la propia vida del autor (Huber, 2018:346-352).
- 10 La complejidad de la relación entre los narradores de Bernhard y sus familias es particularmente notoria en los relatos autobiográficos. Allí se opera lo que Schmidt-Dengler llama una «destrucción del desarrollo», que convertiría los textos de Bernhard en novelas de «deformación» o en novelas de «anti-formación» (1998:232).
- 11 Algunos críticos postulan un profundo escepticismo en el seno de la concepción bernhardiana del lenguaje. Cabría considerar, sin embargo, un desplazamiento desde el escepticismo en el mensaje hacia la confianza en una forma que pueda servir como crítica del conocimiento [*Erkenntniskritik*]. Friedrich Eyckeler (1995), que utiliza la expresión schlegeliana de ‘Reflexionspoesie’ para referirse a la prosa de Bernhard, lo dice en estos términos: «Si nada puede ser cierto, entonces esa incertidumbre debe transformarse literalmente, formalmente; más aún, la forma debería consumir de manera performativa esa incertidumbre y ese estado de ánimo que constituye el tema. En lugar de certidumbre hay una *intensidad* de alto grado y que se vive sensorialmente» [La traducción es mía: «Wenn nichts gewiß sein kann, dann muss genau das, diese Ungewißheit buchstäblich transformiert, formal umgesetzt werden, mehr noch, die Form müsste performativ eben diese Ungewißheit und Stimmungshaftigkeit vollziehen, die Thema ist. An die Stelle von Gewißheit tritt sinnlich erfahrbare hochgradige *Intensität*» (11)].
- 12 Por ejemplo, las opiniones que vierte sobre la literatura argentina y latinoamericana en general. En una de las entrevistas le achaca a esta literatura su dificultad para hablar de la propia desgracia: «...la literatura argentina y latinoamericana en general, pienso, está atravesada por escritores que en términos formales mantienen una pasmosa distancia con la propia tragedia, y que entonces narrativamente jamás terminan de ir al fondo. Que escriben acerca de pero por lo común nunca desde. Y que así se hojaldran unos en otros, y se pegotean con lo que escriben en lo que escriben y, claro está, por lo común de la forma más afectada y diletante» (Montero, Caamaño, 2015). La crítica parece apuntar a cierto materialismo de la literatura latinoamericana, que denuncia las tragedias siempre en términos sociales pero nunca íntimos. Cuando Cytryn en su entrevista le pregunta sobre el mismo tema, la respuesta de Montero es más contundente: dice que su relación con la literatura latinoamericana es «pésima» y, aunque reconoce una fascinación temprana por ciertos autores (Saer, Onetti, Quiroga y «ciertos acercamientos» a Borges y a Cortázar), agrega luego lo siguiente: «...el uso del discurso me aplasta, cierta cosa alambicada que yo leo en nuestra literatura. Y también una cierta graciosidad y comicidad que me amedrenta un poco. A mí me atrae lo expulsivo del discurso» (Montero, Cytryn, 2015).

- 13 Montero adelanta, además, algunos detalles sobre su próximo proyecto literario, que, a pesar de estar supuestamente concluido, aún no sale a la luz: se trataría de la continuación de *Los incapaces*, en la que Monroe, que ya ha conseguido publicar una obra, «se mete con el mercado editorial y con la literatura americana en particular» (Montero, Cytryn, 2015).
- 14 El género declaradamente autobiográfico de la anterior obra de Monroe gesta también dificultades de extensión y de complejidad que contribuyen al abandono: «...mi *Autobiografía como Bernhard Meimoun* por ejemplo, que dicho sea al pasar –escribo–, no dejó de ser una pretensión *novelística* desproporcionada en su largor y, por cierto, también desproporcionada en su complejidad y, a la sazón, por eso mismo, *novelísticamente* incorrecta, una intentona que fue, y es, porque sigue siendo a pesar de estar ya radicalmente invisibilizada como quien dice, *encriptada*» (184).
- 15 El narrador es quien usa esta palabra: «...me di cuenta con las incursiones de Manny, con sus intrusiones, y sus acometimientos, y sus hostilidades, con sus desconsideradas *penetraciones*, y con las embestidas de Marshall en paralelo» (21).
- 16 «Después de vivir, con algunas interrupciones, durante más de...» es el inicio de *Los incapaces*.
- 17 Son numerosos los pasajes en los que el narrador hace referencia a su enfermedad física –una afección pulmonar, como la que aquejaba a Bernhard y a muchos de sus personajes– y también a una enfermedad mental. Véanse las páginas 66, 96, 213 y 332 de la novela.

Lucas Gagliardi*

Universidad Nacional de
La Plata - Instituto Superior
de Formación Docente y
Técnica N° 9, Argentina
lgagliardi3@abc.gob.ar

Dos traducciones argentinas de *The Turn of the Screw*

Two Argentine translations of *The Turn of the Screw*

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0048,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 27 11 2023
Aprobación: 15 05 2024

URL: [https://
bibliotecavirtual.unl.edu.
ar/publicaciones/index.
php/HilodelaFabula/article/
view/13020](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13020)

DOI: [https://doi.org/10.
14409/hf.2024.27.e0048](https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0048)



Esta obra está bajo una
[Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Resumen

En este trabajo analizamos dos traducciones argentinas de la ‘nouvelle’ de Henry James. La primera traducción argentina es también la primera traducción al castellano: estuvo a cargo de José Bianco en 1945. Dicho trabajo posee una impronta inaugural por ser la primera traducción al idioma pero también ha sido influyente en otras posteriores labores en aspectos como la elección del título. Por otro lado, la traducción de Rolando Costa Picazo en 2005, titulada *Una vuelta de tuerca*, se propone como una retraducción que disputa su sitio dentro del campo cultural y el polisistema literario en lengua española a la traducción de Bianco y a otras. Entre ambas traducciones argentinas se manifiestan concepciones acerca de la «fidelidad» al texto fuente, estrategias en torno a la ambigüedad de la ‘nouvelle’ de James, justificaciones acerca de la elección del título en castellano y el tipo de publicación. Nuestra hipótesis es que entre ambas se ponen en juego dos apreciaciones diferentes de la novela jamesiana dentro del polisistema literario local. Según esta idea, la de Bianco es la traducción que asume el desafío de presentar en español un texto caracterizado por la ambigüedad y de elecciones estéticas afines a las del grupo Sur. Por su parte, la de Costa Picazo asume la función de considerar al texto de James como objeto de estudio consolidado y que requiere una revisión crítica.

Palabras clave

retraducción, literatura comparada, Henry James, tendencias deformantes, ‘Ethos’ del traductor, polisistema

Abstract

In this article we analyze two Argentine translations to Henry James’ ‘novella’. The first translation published in Argentina also happens to be the first translation to Spanish language: it was penned by José Bianco in 1945. This work has an inaugural imprint as the first translation into the language, but it has also been influential on subsequent works in aspects such as the choice of title. On the other hand, Rolando Costa Picazo published in 2005 his own version, titled *Una vuelta de tuerca*. His retranslation contends against Bianco’s and others for a place within the cultural field and the literary polysystem in Spanish. Between both

*Lucas Gagliardi es graduado de las carreras de Letras (UNLP), Especialista Docente de Nivel Superior en Escritura y Literatura (INFoD) y Especialista en Enseñanza con Imágenes (Dirección de Formación Superior, PBA). Ha participado en proyectos de investigación y ha publicado trabajos de investigación sobre literatura en lengua inglesa y didáctica de la lengua y la literatura.

Argentine translations we can detect several ideas regarding the so called 'fidelity' to the original text, strategies to achieve the ambiguity of James' novella, as well as justifications about the title choice and the type of edition. We argue that two different appreciations of James' text are at stake between both translations. Bianco's assumes the challenge of presenting in Spanish language a text known for its ambiguity and aesthetic choices which were held in great regard by literary writers of the period. On the other hand, Costa Picazo's considers James' text as a canonical study case which requires critical revision.

Keywords

retranslation, comparative literature, Henry James, deforming tendencies, translator 'ethos', polysystem

Introducción

En *La constelación del Sur*, Patricia Willson (2004) exploró un período durante el cual se produjo una fuerte vinculación entre la literatura en traducción y el desarrollo de la literatura y su mercado local. En los casos estudiados, Willson identifica cómo interactuaron diferentes traducciones literarias con los proyectos creativos, grupos culturales y el mercado de la época. Si toda traducción se encuentra atravesada por las circunstancias de su concepción, es válido pensar que, en el caso de las retraducciones, tal aspecto será relevante también.

Para este trabajo retomamos y continuamos el análisis de un texto fuente estudiado por Willson. Nos referimos a la ‘nouvelle’ de Henry James *The Turn of the Screw*. La primera traducción de aquella al castellano (*Otra vuelta de tuerca*) lleva la firma de José Bianco y se publicó en 1945. Aquel trabajo se destaca por su impronta inaugural (fue la primera traducción a nuestro idioma) como también por su influencia en traducciones posteriores. Sin embargo, dentro del polisistema literario (Even-Zohar, 1990) argentino la versión de Bianco no es un caso aislado en materia de literatura en traducción. En 2005 se publicó una versión a cargo de Rolando Costa Picazo (*Una vuelta de tuerca*) que disputa su sitio a la traducción de Bianco. Nos encontramos frente a un caso que amerita un análisis atento al espesor y la complejidad del fenómeno conocido como «retraducción». Entre ambas versiones argentinas se pueden detectar y revisar aspectos como las diferentes concepciones acerca de la «fidelidad» al texto fuente, otras estrategias en torno a la ambigüedad de la ‘nouvelle’ de James, distintas justificaciones acerca de la elección del título en castellano y el tipo de publicación.

Sostenemos que entre ambas se ponen en juego dos estados de recepción diferentes de la novela jamesiana dentro del polisistema literario argentino. De acuerdo con esta hipótesis, la de Bianco es la traducción que asume el desafío de presentar en español un texto cuya configuración resulte afín a un sector de la producción literaria local. Por su parte, la de Costa Picazo asume la función de presentar el texto de James como objeto de estudio académico ya consolidado, que requiere una revisión crítica.

Marco teórico

Uno de los aspectos centrales para este trabajo es la presencia de la voz del traductor en el texto. Este problema teórico y metodológico ha conocido diferentes discusiones y desarrollos. Giuliana Schiavi (1996) abordó este problema desde la reformulación de esquemas narratológicos y enunciativos para pensar la especificidad de la traducción literaria e introducir la figura del «traductor implícito». María Laura Spoturno analizó al traductor como figura o entidad discursiva (2017:73) y al «traductor implícito» con una serie de presuposiciones que se expresan en el texto (2017:174). Su presencia se puede rastrear «through the introduction of translator’s notes or commentary, and through the inclusion of glossaries, which generally try to bridge the gap between the Implied Reader of the original and that of the translation» (2017:175). Aunque no sea visible u ostensible en toda ocasión, siempre debería pensarse en la presencia de un traductor implícito pues este es «the agency originating the translated text and the discursive figure that can be imputed responsibility for discourse enunciation in translated fiction; and (...), therefore, the discursive entity to which ethos is attached in translated narrative discourse» (2017:176).

El concepto de ‘ethos’ resulta productivo para pensar en detalle la especificidad de la voz en la traducción. Aquel fue tomado de la retórica por Ruth Amossy (2009:76) para designar la imagen autoral que produce el propio texto literario. Para Amossy, ese ‘ethos’ se produce a partir de la tensión entre lo discursivo, que se infiere a partir de la superficie textual, y lo prediscursivo, que apela a lo extratextual. El concepto de ‘ethos’ ha sido adaptado para pensar la especificidad del ‘ethos’ del traductor (Spoturno, 2017:177). Este último «may be defined as the discursive image which is attributed to the textual entity and agency originating and directing the translated text, that is, the Implied Translator» (2017:179). De acuerdo con la reformulación de Spoturno, podemos señalar que el ‘ethos’ del traductor se puede discernir con mayor o menor nitidez según el caso. Puede estudiarse «through the analysis of common translator’s paratextual elements (notes, introductions, epilogues), which ostensibly signal the Translator’s positioning and activity within translated narrative discourse. The comparison between originals and translations is also a valid means to identify and characterize the Translator’s ‘ethos’» (Spoturno, 2017:179).

El ‘ethos’ del traductor y las formas en que se expresa tienen como corolario, entre otros, ciertos efectos en la lectura. Uno de estos es la «ilusión de transparencia» que, según Lawrence Venuti, «is an effect of fluent discourse, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning» (Venuti, 1995:1). Este efecto pone a la traducción en el lugar de obra derivada de un original y valora del texto en lengua meta (TLM) su transparencia y fluidez. Como veremos más adelante, la consideración de este efecto producido por la voz del traductor es importante para comprender algunas de las diferencias entre las propuestas de Bianco y Costa Picazo.

Como adelantamos en la introducción de este trabajo, analizamos retraducciones al castellano de la misma ‘nouvelle’. Entendemos la retraducción como un fenómeno que se produce a partir de la segunda o subsiguientes traducciones de un mismo texto en lengua fuente (TLF) a una misma lengua meta (Koskinen y Paloposki en Alvstad y Assis, 2015:7). Lawrence Venuti (2013:96) afirma que toda retraducción se encuentra doblemente marcada pues «the values they create are doubly bound to the receiving situation, determined not only by the receptor values which the translator inscribes in the source text, but also by the values inscribed in a previous version».¹ Es decir que la retraducción es dialógica no solo con el TLF sino con al menos un TLM previo. Esto suma una dimensión interesante al trabajo de la traductología pues, desde su perspectiva, las decisiones del traductor son en verdad colectivas dado que se encuentran atravesadas por marcos institucionales, epocales, de mercado, etc. (Venuti, 2013). Al respecto, coinciden Cecilia Alvstad y Alexandra Assis Rosa, para quienes «the web of intertextual voices becomes even more complex in retranslations than in first (or only) translations, as the intertextual influence from earlier translations of the same text (and their intertexts) also enters the game» (2015:6).

Como señala Tahir-Gürçaglar (2020:487), la existencia de algunas retraducciones se justificaría a partir de la aparición de nuevas interpretaciones posibles sobre el TLF o, por otro lado, de cambios dentro del contexto sociocultural que ameritan una revisión del TLF. En este último caso, las retraducciones suelen acompañarse con paratextos en los que se brinda una justificación explícita. Venuti (2013) señala también que el campo de las retraducciones se aboca con frecuencia a aquellos textos que han alcanzado un estatuto canónico en la cultura receptora; sería el caso de *The Turn of the Screw* que en Argentina se lee como obra canónica y de las más destacadas de James (Piglia, 2010).

La traducción literaria puede tener diversos impactos en la cultura receptora (Venuti, 2004; Cadera, 2017) y a su vez estos quedan condicionados por el marco histórico y cultural en que se produce cada traducción. Esto nos lleva a considerar la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1990) que permite explicar la inserción de las traducciones en la cultura receptora. Desde esta teoría se puede sostener que la literatura (de un país, región, época) funciona como un conjunto de subsistemas con diferentes relaciones entre sí y tensiones entre posiciones centrales y periféricas. Si consideramos la literatura argentina como un polisistema, nos encontraremos con diferen-

tes subsistemas organizados en torno a géneros, temáticas y también la literatura en traducción como uno de ellos. Las interacciones entre esta literatura y la producción literaria vernácula o las discusiones estéticas locales es uno de los aspectos en los que esta teoría puede constituir al estudio de las traducciones literarias.

Macroanálisis de las traducciones de Bianco y Costa Picazo

En vista de lo desarrollado en el marco teórico, debemos considerar los contextos de ambas traducciones para aproximarnos a la (re)construcción del ‘ethos’ pre-discursivo del traductor.

En octubre de 1945 se publicaron dos traducciones de obras de Henry James en la colección Cuadernos de la Quimera de Emecé dirigida por Eduardo Mallea. Primero se publicó *La humillación de los Northmore*, con traducción de Haydée Lange, y luego *Otra vuelta de tuerca* con traducción de Bianco. El trabajo de este último fue referido en la reseña de la ‘novuelle’ de James que apareció en la revista *Sur* en octubre del mismo año. En aquel texto, Eduardo González Lanuza señaló la «traducción excepcional» (1945:117) de Bianco y resaltó el dominio de los recursos formales y compositivos que James exhibía en su ‘nouvelle’. Entre estos últimos destacó la «invisibilidad» de James y la ausencia de explicaciones certeras garantizadas por el escritor o el narrador. Si bien González Lanuza atribuye este aspecto sólo al oficio del escritor, podemos pensar en dos aspectos a partir de su comentario. Por un lado, la valoración de la novela y su traducción nos habilita a pensar el ‘ethos’ del traductor en relación con la hipótesis de invisibilidad señalada por Venuti (1995) pues Bianco se «invisibiliza», para reelaborar el efecto literario que James habría conjurado en el TLF. Por el otro, nos presenta una valoración de ciertos aspectos del texto literario, valoración vinculada con el contexto y relacionada con la traducción.

Willson (2004:36) analizó la figura de los traductores-escritores vinculados con la revista *Sur* en un período de auge de la industria editorial local (1936–1956). Según ella, la literatura en traducción atendía menos a la incorporación de lo nuevo que a la democratización de las posibilidades del consumo lector local tanto por lectores en general como por aquellos que podían haber leído el TLF (47). En dicho escenario, la literatura en traducción funcionaba como un sistema en diálogo con la producción literaria local, como se ve en el caso de los traductores-escritores pues «traducir lo nuevo no es tanto traducir lo que acaba de ser escrito en lengua extranjera como aquello que puede entrañar una renovación estética en la literatura receptora» (Willson, 2004:73). Para el grupo *Sur*,² la traducción de las novelas de James respondía también a un debate sobre las posibilidades del género novelesco que se venía desarrollando desde la década de 1930.³ La producción de James era considerada «epítome de una concepción formalista de la literatura» (2004:67). Ya en la década de 1940, artistas e intelectuales vinculados con *Sur* adhieren a esta visión centrada en el rigor compositivo antes que en los detalles del efecto de veracidad que pretendía conseguir el realismo clásico o la novela psicológica introspectiva (71). Tal estado del debate en el campo intelectual y cultural local preparó las condiciones para que la obra de James fuera leída en Buenos Aires (o, al menos, parte de aquella producción que servía a los objetivos estéticos del grupo) (72).⁴

Willson considera a Bianco un «traductor» representativo de este período gracias a su estilo «invisible», como lo calificaban algunos (184), tanto en la traducción como en su propia producción literaria. El propio Bianco resaltaba su interés por la fluidez para que «el lector no esté recordando todo el tiempo que lee un libro traducido, y a la vez seguir el delicado ajuste verbal del estilo en su lengua de origen» (Bianco en Willson, 2004:185). Esto es coherente con el ‘ethos’ que puede reconstruirse a partir de un primer examen de la traducción y edición de *Otra vuelta de tuerca*. La ausencia de paratextos como introducciones, notas o glosas refuerza esa tendencia hacia el ocultamiento o invisibilidad de la voz traductora pues la aparición de dichos paratextos, en cambio acentúan la naturaleza polémica de la traducción, su singularidad y autonomía

(Spoturno, 2019:363–4). Las condensaciones y modificaciones de Bianco funcionan como trabajo interpretativo sobre el TLF que se fundamentarían en la supuesta afinidad entre su poética como escritor y la de James (Willson, 2004:204), uno de los presupuestos de la invisibilidad del autor.

Diferente es la situación de Rolando Costa Picazo en su traducción de 2005. Esta es la segunda traducción argentina del mismo TLF; ya desde su título se observa una discrepancia que marca el ‘ethos’ del traductor: *Una vuelta de tuerca* en lugar de *Otra vuelta de tuerca*. Este gesto no es nuevo pues ya existían traducciones que habían disputado el título a la versión de Bianco.⁵ Sin embargo, la popularidad de aquella primera traducción era considerable ya que se había reeditado en numerosas ocasiones, se había impreso en varios países y otros traductores habían seguido su elección para el título.⁶ Por lo tanto, ese primer gesto en la portada nos señala una polémica o confrontación que marca el ‘ethos’. Esto es frecuente en las retraducciones ya que las mismas pueden asimilarse a la preexistente o buscar la confrontación y diferenciación (Venuti, 1995:10). Subyace la idea de que se retraduce para actualizar la lengua del texto que quedó obsoleta o mejorarla porque no tenía precisión suficiente. También, la de que el retraductor suele tener un posicionamiento de mayor prestigio dentro del campo cultural e intelectual que el primer traductor del TLF (1995:11).

Aquí el aspecto extratextual también resulta clave pues Costa Picazo se posiciona no como traductor–escritor en el sentido estudiado por Willson sino como un traductor que es también investigador y especialista en literatura en lengua inglesa. Costa Picazo fue docente e investigador en diversas universidades nacionales y su labor como traductor de la novela de James se inserta dentro de una colección (Colihue Clásica) compuesta por retraducciones de obras canónicas en ediciones críticas. La publicación a su cargo cuenta con una introducción (a modo de estudio preliminar), una nota general sobre la traducción, una cronología, una lista de bibliografía y el TLM. Desde el punto de vista editorial ya se trata de un producto distinto a la traducción de Bianco. Si en el caso de este último la traducción se insertaba en un sistema con las discusiones locales sobre la novela y la escritura literaria, la de Costa Picazo busca remover el texto de las preferencias de los escritores locales para postularlo como objeto de estudio e investigación. Como sostiene Venuti: «Retranslations typically highlight the translator’s intentionality because they are designed to make an appreciable difference» (2013:100). Esto se aprecia claramente en la introducción de Costa Picazo, que posee un estudio detallado de la producción literaria de James y también de la historia de las interpretaciones que ha recibido *The Turn of the Screw* en el ámbito académico.

El análisis del paratexto «La traducción» confirma que se trata de una retraducción confrontativa (Venuti, 1995). Observemos dos pasajes de este breve texto:

Si bien existen varias traducciones de *The Turn of the Screw*, ninguna hace justicia a su autor. La mejor considerada está llena de omisiones y errores de significado, adulteración de estilos, reemplazo de términos que James repite (a causa de su carga significativa) por vocablos aproximados que debilitan la prosa y cambian en sentido (Costa Picazo, 2005:xxxiv).

El título mismo que se le ha dado en castellano –*Otra vuelta de tuerca*– ya es en sí una adulteración. Le hemos buscado la equivalencia exacta que exige nuestro idioma, ya que la traducción literal, que es *La vuelta de tuerca*, no es propia del español (Costa Picazo, 2005:xxxiv).

«Hacer justicia» al TLF, compensar las «adulteraciones» y «errores» de «la [traducción] mejor considerada» advierten un posicionamiento. Por otro lado, la invocación de «lo propio del español» para justificar su versión del título depositaría la legitimidad de tal elección en algo que se encontraría más allá del propio traductor y las traducciones previas. Aquí el ‘ethos’ delega responsabilidad en la lengua concebida como un saber con un conjunto de principios, reglas o normas. Por lo tanto, la necesidad de revisar la «adulteración» del título ejercida por Bianco requiere lidiar también con una lengua de traducción que excede incluso al propio traductor.⁷

Al respecto de la lengua de traducción, resta decir que ambos traductores recurren a estrategias similares. La estrategia de Bianco consiste en la creación de una lengua de traducción, un español «neutro» sin marcas locales (Willson, 2004:187). Esto se debe a que en la década de 1940 las traducciones argentinas se exportan a otros países del continente, por lo que la cultura meta hispanohablante resultaba más amplia. En parte, dicha estrategia coincide con el americanismo «supranacional» (Gramuglio, 1983:9) que se rastrea en las ideas del grupo *Sur*. El contexto lingüístico de Costa Picazo es diferente pues su traducción tiene una circulación predominantemente argentina y, debido al perfil editorial de la colección en que se publica, predominantemente académico. No obstante, al igual que Bianco recurre a una lengua desmarcada y desprovistas de marcas diatópicas específicas. Costa Picazo incluso esquiva las marcas de segunda persona del singular que, en la mayoría de los casos, traduce por la forma «usted». Podemos concluir que ambos se sitúan en un margen entre la aclimatación del TLM y la extranjería: Bianco no busca tanto aclimatar el texto fuente al escenario local como más bien desterritorializar el castellano para la traducción. Lejos de la convención predominante en su época para de traducir nombres anglófonos por otros más próximos a argentina, Bianco los respeta. Tanto él como Costa Picazo reponen referencias que marcan la extranjería del texto novelesco (como «Trinity College» cuando el original solo refiere a «Trinity» presuponiendo que el lector implícito comprenderá la denotación).

Microanálisis de las traducciones

Para un análisis más detenido sobre pasajes nos concentraremos en el prólogo, los capítulos 1, 3, 23 y 24; es decir, pasajes del inicio y desenlace dado que estos resultan significativos para el planteo y la finalización de la ‘nouvelle’ así como también plantean elecciones clave para el traductor ante la ambigüedad del TLF. Prestaremos atención al «sistema de deformación de los textos» que Berman (2014:51) presenta y desarrolla por medio del análisis de diferentes tendencias y estrategias de traducción. Destacaremos en negrita nuestros focos de interés en cada fragmento.

Un aspecto en el que Bianco y Costa Picazo difieren es en cuanto a la estrategia de «racionalización» del TLF (Berman, 2014). Bajo la idea de garantizar una lectura más fluida y una traducción menos evidente, Bianco reordena la sintaxis de James de acuerdo a la fluidez que busca en esa lengua de traducción inventada. Por supuesto que tales elecciones exhiben la interpretación del traductor y producen mayor énfasis en alguna idea por sobre otras al reorganizar los elementos textuales. Veamos un ejemplo:

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
“She was my sister’s governess,” he quietly said. She was the most agreeable woman I’ve ever known in her position; she would have been worthy of any whatever (4).	La institutriz de mi hermana –dijo suavemente–. Dada su posición, no he conocido nunca una mujer más agradable; era digna de cualquier cargo infinitamente superior (9).	Era la institutriz de mi hermana –dijo con calma–. La persona más agradable que he conocido en su posición social, aunque digna de cualquier otra (5).

Cuadro 1. Prólogo.

La topicalización que escoge Bianco («Dada su posición») prioriza el estatus y la diferencia social con los que el interlocutor (Douglas) presenta a la institutriz a los contertulios (y al lector) en el prólogo. Bianco vincula la pertenencia de clase y la personalidad con la profesión –pues interpreta ‘position’ como «posición (social)»– y, a la vez como «cargo o puesto de trabajo» pero a la vez busca dar cuenta de esa polisemia. En cambio, Costa Picazo interpreta ‘position’ en su

acepción de clase social y atribuye el valor de la institutriz a cualquier clase social. El resultado son dos apreciaciones diferentes de Douglas hacia la gobernanta: en un caso se la considera la representante más agradable dentro de su clase y de su mundo laboral; en la segunda, se la considera la más agradable y meritoria de ocupar un lugar social que trascienda, incluso, su puesto como institutriz. El apego de Costa Picazo a la sintaxis y puntuación busca un mayor isomorfismo entre el TLF y TLM. Esto se ve en el ordenamiento de los constituyentes oracionales, las acotaciones dialógicas y cláusulas parentéticas o incluso una menor tendencia a cambiar de categorías gramaticales (por ejemplo, a convertir sintagmas adjetivales en nominalizaciones a lo largo de su traducción).⁸

Observemos también otras tendencias deformantes. Es elocuente la presencia de alargamientos (Berman, 2014) en diferentes pasajes de la traducción de Bianco.

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
<p>“I quite agree—in regard to Griffin’s ghost, or whatever it was—that its appearing first to the little boy, at so tender an age, adds a particular touch. But it’s not the first occurrence of its charming kind that I know to have involved a child. If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to two children—?”</p> <p>“We say, of course,” somebody exclaimed, “that they give two turns! Also that we want to hear about them.” (3)</p>	<p>Reconozco, en lo que atañe al fantasma de Griffin, o sea lo que fuere, que el hecho de aparecerse primeramente a un niño, y a un niño de tan pocos años, le agrega una especial característica. Pero no es el primer ejemplo de tan encantadora especie en el cual un niño se ha visto complicado. Si el niño aumenta la emoción de la historia, da otra vuelta de tuerca al efecto, ¿qué dirían ustedes de dos niños?</p> <p>Alguien exclamó: —Diríamos, por supuesto, que dan dos vueltas. Y queremos saber qué les ha sucedido (7–8).</p>	<p>—Estoy de acuerdo —con respecto al fantasma de Griffin, o lo que fuera— que el hecho de que se apareciera primero al niño, de una edad tan tierna, agrega un toque peculiar. No obstante, en mi conocimiento no se trata del primer incidente de esta fascinante especie que involucre a un niño. Si la presencia de un niño produce el efecto de otra vuelta de tuerca ¿qué dicen ustedes de dos niños?</p> <p>—¡Decimos, por supuesto —exclamó alguien— que se trata de dos vueltas! Y también que queremos escucharlo (4).</p>

Cuadro 2. Prólogo.

El alargamiento «aumenta la emoción de la historia» funciona en la primera traducción como especificación del sentido de la expresión «vuelta de tuerca». Ampliar dicha locución para considerar que un elemento del texto (la presencia de uno o varios niños) generen algo en el lector implica considerar los efectos de lectura movilizados por los elementos formales del texto. Este alargamiento puede explicarse a la luz de lo que hemos expuesto sobre la vinculación de Bianco con las ideas estéticas del grupo *Sur*, en especial con las preocupaciones por el rigor compositivo. En su traducción, ese agregado se explica por una preocupación meta-escritural, por una reflexión sobre la poética del relato. Costa Picazo, en cambio, evita tal ampliación.

Por otro lado, si nos concentramos en la tendencia hacia la modificación de redes significantes subyacentes (Berman, 2014:65) encontraremos una mayor contraposición entre ambas traducciones. Costa Picazo parece interesado por el rescate de semas, isotopías y connotaciones. Por ejemplo, en el mismo pasaje del cuadro sinóptico 2 las elecciones del traductor recuperan la isotopía de la inocencia infantil («de una edad tan tierna») que constituye una red persistente a lo largo de la novela pues está atada al conflicto (la posible corrupción de los niños por parte de los supuestos fantasmas).⁹ Un aspecto similar puede verse en este otro fragmento del prólogo:

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
<p>The fact to be in possession of was therefore that his old friend, the youngest of several daughters of a poor country parson, had, at the age of twenty, on taking service for the first time in the schoolroom, come up to London, in trepidation, to answer in person an advertisement that had already placed her in brief correspondence with the advertiser. This person proved, on her presenting herself, for judgment, at a house in Harley Street, that impressed her as vast and imposing—this prospective patron proved a gentleman, a bachelor in the prime of life, such a figure as had never risen, save in a dream or an old novel, before a fluttered, anxious girl out of a Hampshire vicarage. One could easily fix his type; it never, happily, dies out. He was handsome and bold and pleasant, off-hand and gay and kind (6).</p>	<p>Era necesario saber que su antigua amiga, institutriz de su hermana y la menor de varias hijas de un humilde pastor de provincia, se iniciaba en la enseñanza, a los veinte años, cuando a toda prisa decidió ir a Londres para responder personalmente al autor de un anuncio con quien había mantenido una breve correspondencia. Esta persona —así la vieron sus ojos en una vasta e imponente mansión de Harley Street donde acudió a presentarse— resultó ser un perfecto caballero, un célibe en la flor de la edad, una figura, en fin, como nunca, salvo en sueños o en una vieja novela, se le hubiera podido aparecer a una ansiosa muchacha recientemente escapada de un presbiterio de Hampshire (12).</p>	<p>Por lo tanto, lo primero que debíamos tener en cuenta era que su vieja amiga, la menor de varias hijas de un pobre párroco rural, a los veinte años, a punto de emplearse por primera vez como maestra, viajó a Londres, en un estado de extremo nerviosismo, respondiendo en persona a un anuncio que ya la había puesto en comunicación epistolar con el empleador. Al presentarse para su evaluación en una casa de la calle Harley, que la impresionó por espaciosa e imponente, el presunto empleador resultó ser un caballero, un hombre soltero en lo mejor de la vida, la clase de hombre que jamás habría aparecido en la vida de una temblorosa y agitada muchacha recién salida de la vicaría de Hampshire, salvo en un sueño o en una vieja novela (8).</p>

Cuadro 3. Prólogo.

También recupera semas y acepciones que caracterizan a la institutriz y dan pistas sobre su perfil psicológico, como la aclaración de que asistió a la entrevista «en un estado de extremo nerviosismo» mientras que Bianco optó por una forma más neutral que solo denota la prisa. Por otra parte, la presentación de las percepciones de la protagonista sobre su empleador resulta clave: el término ‘bachelor’ es objeto de dos miradas diferentes. Mientras que Bianco escoge «célibe», una palabra con connotaciones vinculadas a la soltería pero también al celibato, Costa Picazo descarta la compleja connotación de célibe. El resultado es que, en el primer caso, la percepción de la institutriz podría ser la de que su empleador rehúye de las relaciones sexoafectivas mientras que en el segundo caso no. Esto es clave ya que la novela contiene pasajes en las que la institutriz imagina o desea un nuevo encuentro con el empleador. La posibilidad abierta por Bianco haría pensar que la institutriz lo ve como algo inalcanzable, un obstáculo a superar (el celibato) mientras que la segunda lo ve como una posibilidad abierta.

Dado que el prólogo brinda al lector implícito una serie de claves de lectura, al punto de condicionar sus interpretaciones sobre los hechos referidos por la institutriz, las elecciones de Costa Picazo se orientan, al parecer, a conservar la ambigüedad, como si se tratara de hilos que luego pueden deshilvanarse en la novela. De ahí que recupere las sensaciones contradictorias (cuadro 4) que la institutriz tiene hacia su empleador (atracción, pero a la vez una percepción de su «terrible extravagancia», sensaciones contradictorias que luego la institutriz proyecta también sobre otros personajes masculinos de la novela como Peter Quint).

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
She conceived him as rich, but as fearfully extravagant—saw him all in a glow of high fashion, of good looks, of expensive habits, of charming ways with women (6).	Ella lo juzgó rico, pero de una loca prodigalidad. Se le aparecía con la aureola de la última moda, de la belleza física, de los trajes elegantes, de las maneras exquisitas con las mujeres (12).	Lo imaginó un hombre de fortuna pero terriblemente extravagante lo vio en todo el esplendor de la alta moda, bien parecido, de costumbres costosas, encantador con las mujeres (9).

Cuadro 4. Prólogo.

La búsqueda de isomorfismo con el TLF de Costa Picazo le lleva a construcciones que buscan conciliar la polisemia en las elecciones de James (caso de la frase «He had put them in possession of Bly»)¹⁰ y sus connotaciones sobrenaturales con construcciones que resultan atípicas o que suenan menos naturales en castellano («Los había puesto en posesión de Bly»).

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
He had put them in possession of Bly, which was healthy and secure, and had placed at the head of their little establishment—but below stairs only—an excellent woman, Mrs. Grose, whom he was sure his visitor would like and who had formerly been maid to his mother (7).	Había instalado a los niños en Bly –un sitio de salubridad y seguridad innegables– y allí estaban como en su casa. Al frente de la residencia se encontraba una mujer excelente, la señora Grose, antigua doncella de su madre, y con quien, sin duda alguna, simpatizaría su visitante (13).	Los había puesto en posesión de Bly, que era un lugar saludable y seguro, colocando al frente del pequeño personal de servicio –aunque solo en la planta baja– a una mujer excelente, antigua doncella de su madre, Mrs. Grose, quien – estaba seguro– le caería muy bien a su visitante (9).

Cuadro 5. Prólogo.

En otros pasajes, Bianco muestra apego por la ambigüedad que impregna el texto de James en general. Dicha adhesión lo conduce a traducir algunos núcleos temáticos de la novela con expresiones más generales y ambiguas como se ve en el siguiente fragmento en que la institutriz discute la personalidad de Miles:

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
Mrs. Grose listened with dumb emotion; she forbore to ask me what this meaning might be; so that, presently, to put the thing with some coherence and with the mere aid of her presence to my own mind, I went on: “That he’s an injury to the others.” At this, with one of the quick turns of simple folk, she suddenly flamed up. “Master Miles! him an injury?” (13).	La señora Grose escuchaba silenciosa y conmovida; no se permitió preguntarme qué sentido era ése, de modo que proseguí con la intención de dar más coherencia al hecho y, al comunicárselo, de precisarlo en mi espíritu: –Porque haría daño a sus compañeros. Ante mis palabras se inflamó súbitamente, con uno de esos sobresaltos de las personas sencillas: –¡El señorito Miles! ¡Hacer daño, él! (24).	Mrs. Grose me escuchaba con muda emoción; evitó preguntarme cuál podría ser este significado, de forma que, para dar cierta coherencia al asunto y con la mera ayuda de su presencia para aclarar mi mente, proseguí–: Es un perjuicio para los demás. Al oír esto, con la salida propia de la gente sencilla, se enardeció en el acto. –¡El señorito Miles! ¡Un perjuicio, él! (20).

Cuadro 6. Capítulo 2.

Mientras que la primera traducción utiliza la locución «hacer daño», cuyas posibilidades semánticas son amplias, la retraducción apela a una especificidad algo mayor. La elección de «perjuicio», si bien no restringe por completo el significado, lo inscribe dentro de las connotaciones legales y morales. Esta decisión se orienta al «ennoblecimiento» que Berman considera también una tendencia deformante en las traducciones (Berman, 2014:61).

Sin embargo, en los momentos culminantes de la novela, esta última situación se invierte: Bianco escoge formas que sugieren con mayor especificidad algunas interpretaciones. En particular, Bianco incentiva la lectura en clave sexoafectiva de la institutriz hacia Miles (cuadro 7). Mientras que, en el primer caso, el plural «relaciones» rescata el sema sexoafectivo de ‘intercourse’, la traducción de Costa Picazo, en singular, vuelve menos clara esa asociación.

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
To do it in any way was an act of violence, for what did it consist of but the obtrusion of the idea of grossness and guilt on a small helpless creature who had been for me a revelation of the possibilities of beautiful intercourse? Wasn't it base to create for a being so exquisite a mere alien awkwardness? (89).	¿Qué otra cosa sino violencia era la intromisión de una idea de grosería y culpabilidad en una criatura desvalida que me había revelado la posibilidad de relaciones encantadoras? ¿No era bajo suscitar, en un niño tan exquisito, un malestar tan ajeno a su modo de ser? (146).	Hacerlo, de cualquier manera que se hiciera era un acto de violencia, pues ¿acaso no consistía en imponer la idea de vulgaridad y de culpa en una pequeña criatura indefensa que había sido para mi la revelación de las posibilidades de una hermosa relación? ¿No era soez provocar en un ser tan exquisito una turbación que le era ajena? (154).

Cuadro 7. Capítulo 23.

Dicha situación se vuelve más pronunciada cuando Miles se refiere a los involucrados en el incidente que resultó en su expulsión de la escuela pupilo (cuadro 8).

Henry James (1898)	José Bianco (1945)	Rolando Costa Picazo (2005)
“Were they then so many?” “No—only a few. Those I liked.” Those he liked? I seemed to float not into clearness, but into a darker obscure, and within a minute there had come to me out of my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent (p. 92).	—¿Eran tantos? —No... sólo unos pocos. Aquellos que me gustaban. ¿Aquellos que le gustaban? Me parecía entrar, no en la luz, sino en una oscuridad todavía más intensa. Al cabo de un minuto, de la compasión misma surgió la espantosa inquietud de pensar que tal vez fuera inocente (p. 152).	—¿Eran tantos, entonces? —No, unos pocos. Los que me parecían simpáticos. ¿Los que le parecían simpáticos? Me pareció flotar no hacia la claridad, sino hacia una oscuridad más profunda, y al cabo de un minuto de mi misma compasión surgió la alarmante sospecha de que quizá fuera inocente (p. 160).

Cuadro x. Capítulo 24.

Como se ve en estos pasajes finales, Bianco persigue una interpretación de la novela que sugiere los posibles vínculos sexo-afectivos de Miles. Costa Picazo, en el mismo pasaje, se inclina por una mayor neutralidad en sus elecciones léxicas para el clímax de la historia. En su versión, Miles se expresa en términos de simpatía hacia sus compañeros de clase.

Conclusiones

El microanálisis comparativo de fragmentos nos ha permitido localizar diferencias en las elecciones de los dos traductores: ambos buscan reproducir la ambigüedad de James aunque lo hacen respecto de diferentes núcleos de la novela y con mayor o menor fuerza en distintos pasajes. Bianco, por su parte, comienza a acentuar más una caracterización de la institutriz y de Miles en el clímax de la ‘nouvelle’ mientras que Costa Picazo pasa de un mayor ajuste sintáctico y semántico en los primeros capítulos a dejar más posibilidades abiertas a la interpretación en el desenlace.

El estudio comparativo de las dos traducciones nos muestra diferentes momentos en la circulación de *The Turn of the Screw* en el polisistema literario argentino. A nivel macroanalítico podemos complementar lo que observamos en el microanálisis: Bianco se inclina por formas lingüísticas que, a la vez que intentan reproducir la poética jamesiana, lo hacen buscando el equilibrio con la fluidez de la lectura en castellano para el lector. Costa Picazo, en cambio, confecciona una traducción para una edición crítica, por lo cual su versión persigue un mayor isomorfismo con el TLF al punto de producir construcciones lingüísticas más atípicas para el lector.

En ese sentido, ambas traducciones nos recuerdan las operaciones de lectura que acompañan *The Turn of the Screw* en dos momentos de su circulación local. En su ingreso al polisistema literario local, aquella traducción más fluida participó de una serie de debates locales sobre la poética del género novelesco y logró posicionarla como un texto central de la producción de James. Sesenta años después, la retraducción de Costa Picazo da por sentado el estatuto canónico y clásico de la ‘nouvelle’ y asume la operación de rescate de su complejo entramado para presentar una evaluación crítica, tanto del TLF como de las anteriores versiones en español.

Referencias

- Alvstad, Cecilia y Alexandra Assis Rosa (2015). Voice in retranslation. An overview and some trends. *Target* 27 (1), 3–24.
- Amossy, R. (2009). «La doble naturaleza de la imagen de autor». En: Zapata, J. (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, pp. 67–84.
- Berman, Antoine (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Dedalus, pp. 51–73.
- Bianco, José (trad.) y James, Henry (1945). *Otra vuelta de tuerca*. CABA: Emecé.
- Cadera, Susanne (2017). «Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective». En: Cadera Susanne y Andrew Samuel Walsh (eds.), *Literary Retranslation in Context*. Oxford: Peter Lang, pp. 5–18.
- Conejo, Ana Isabel; Franco, Hilario y Flores, Enrique (trad.) y James, Henry (2000). *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Anaya.
- Costa Picazo, Rolando (trad.) y James, Henry (2005). *Una vuelta de tuerca*. CABA: Colihue.
- Devoló, Alejandra; DeMartino, Jackie y Manzano, Carlos (trads.) y James, Henry (2015). *La vuelta del torno*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Even-Zohar, Itamar (1990). «Teoría de los polisistemas». Traducción: Ricardo Bermudez Otero. Disponible en: <https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>
- González Lanuza, Eduardo (1945). «Reseña de *Otra vuelta de tuerca*». *Sur*, 14 (132): 117–119.

- Gramuglio, María Teresa (1983). Sur: constitución del grupo y proyecto cultural. *Punto de vista*, 6 (17), 7–9.
- James, Henry (2000). *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. Wordsworth Editions.
- López Muñoz, José Luis (trad.) y James, H. (2000). *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Alianza.
- Molina Foix, Juan Antonio (trad.) y James, Henry (2004). *Vuelta de tuerca*. Madrid: Cátedra.
- Piglia, Ricardo (2010). «Piglia: la traducción como una clave de la literatura Argentina». *Clarín*, 21 de julio. Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/Piglia-traducion-clave-literatura-argentina_0_HJMBpL-JowXg.html
- Podlubne, Judith. (2011). *Escritores de Sur: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo.
- Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago (trad.) y James, Henry (2005). *Daisy Miller, Otra vuelta de tuerca y otros relatos*. Barcelona: Austral
- Schiavi, Giuliana. (1996). There is Always a Teller in a Tale. *Target* 8 (1), 1–21.
- Spoturno, María Laura (2017). The Presence and Image of the Translator: Towards a Definition of the Translator's Ethos. *Moderna Språk* 111(1), 173–196.
- Spoturno, María Laura. (2019). La conquista del espacio enunciativo. Un estudio de las notas en la traducción al español de *Borderlands/La Frontera*. *Revista Lengua y Habla*, 23, 360–379
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2020). «Retranslation». En: Baker, Mona y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3ed.). Londres: Routledge, pp. 484–490.2020
- Torres Oliver, Francisco y James, Henry (1991). *La vuelta de tuerca*. Madrid: Valdemar.
- Venuti, Lawrence (2013). «Retranslations: The Creation of Value». En *Translation Changes Everything. Theory and Practice* (pp. 96–108). Londres: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge.
- Willson, Patricia (2004). *La Constelación del Sur*. CABA: Siglo veintiuno editores.

Notas

- 1 Cabe aclarar que la formulación «misma lengua meta» en verdad es una simplificación que podría crear la ilusión de homogeneidad lingüística. Así, por ejemplo, diferentes traducciones de un mismo TLF al castellano pueden, entre sí, ser sumamente diferentes por la inscripción dentro de variedades lingüísticas diversas del castellano.
- 2 María Teresa Gramuglio (1983:7) define a *Sur* como un «grupo cultural» sin formalidad institucional pero con un cuerpo de prácticas y valores compartidos. A pesar de no contar con una homogeneidad completa, Gramuglio señala que poseen suficiente cohesión para definirse como conjunto pues «En la autoimagen del grupo, el verdadero americanismo de *Sur* reside en su carácter supra-americano y supranacional» (1983:9).
- 3 Estos debates incluyeron a escritores como Borges, Ortega y Gasset, Mallea y varios más. Para una exposición más detallada de estos debates, remitimos a los trabajos de Willson (2004) y Podlubne (2011).
- 4 Nos referimos con esto a la preferencia que algunos manifestaron por el sector de la producción jamesiana menos vinculado con la novela psicológica. En ese sentido, es elocuente que Borges destaque *The Turn of the Screw*, una producción periférica dentro de la carrera de James, por encima de sus otros textos. La elección de un texto que pertenece al género fantástico es coherente con las preferencias del propio Borges y otros escritores frente a las novelas más «realistas» del es-

- critor estadounidense. Se trata de una operación de selección muy similar a la que Borges hace luego con H. G. Wells: el argentino se concentra en las novelas aventureras y de ciencia ficción del escritor angloparlante en lugar de en sus escritos de pretensión sociológica (Willson, 2004:74).
- 5 Nos referimos a las de Francisco Torres Oliver (1991), que utilizó *La vuelta de tuerca* y Juan Antonio Molina Foix (2004), cuya elección fue *Vuelta de tuerca*. Posteriormente tenemos la traducción de Alejandra Devolo, Jackie DeMartino y Carlos Manzano (2015) como *La vuelta del torno*.
 - 6 Es el caso de las traducciones de Ana Isabel Conejo, Hilario Franco y Enrique Flores (2000); Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan (2005) y José Luis López Muñoz (2000).
 - 7 Aun así cabe destacar que Costa Picazo continúa traduciendo ‘screw’ como tuerca y no como «tornillo» o «torno», a diferencia de la traducción de Devolo, DeMartino y Manzano (2015).
 - 8 Costa Picazo advierte también que la compleja puntuación y configuración sintáctica de James conllevan una dificultad «que haría el placer del deconstruccionista» (Costa Picazo, 2005:xvii). Dicha referencia muestra el conocimiento de teorías de análisis del texto literario, conocimiento que, nuevamente, contribuye a perfilar la traducción y edición a su cargo.
 - 9 En su nota de traducción, Costa Picazo señala una dificultad específica para la traducción de obras de James por el uso «peculiar, desusado y extremadamente personal de las palabras que parecen adquirir un significado propio por el mero hecho de participar del contexto jamesiano» (Costa Picazo, 2005: xxxiii). Señala entonces que el diccionario termina siendo de escasa eficacia y debe recurrir, como traductor, a su propia «sensibilidad lingüística» y conformarse, a menudo con «aproximaciones» (Costa Picazo, 2005: xxxiii).
 - 10 Del fragmento original puede interpretarse que el empleador pone a sus sobrinos «a disposición» de las fuerzas espectrales que hay en la mansión Bly si seguimos la interpretación sobrenatural de la novela.

Julieta Videla
Martínez*

Universidad Nacional de
Córdoba, Argentina

julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

«Prospecto» de *L'Artiste*, por Théophile Gautier. Nota preliminar y texto traducido

«Prospectus» from *L'Artiste*, by Théophile Gautier.
Preliminary note and translated text.

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0049,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

Recepción: 14 12 2023
Aprobación: 20 04 2024

URL: [https://
bibliotecavirtual.unl.edu.
ar/publicaciones/index.
php/HilodelaFabula/article/
view/13020](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13020)

DOI: [https://doi.org/10.
14409/hf.2024.27.e0049](https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0049)



Esta obra está bajo una
[Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Resumen

El «Prospecto» que escribe Théophile Gautier para la presentación de la renovada propuesta del periódico *El artista* –del cual es, desde 1856, el director de redacción elegido por los directores generales Édouard Houssaye y Xavier Aubryet–, es un texto importante en torno a los debates sobre la autonomía del arte o su subordinación a las ideologías políticas de la época. A pesar de su importancia, Gautier ha caído en cierto descrédito para la comunidad de investigadores, al menos en lengua castellana, a tal punto que, no sólo escasean estudios sobre sus obras, sino que, hasta el día de hoy, el texto que aquí presentamos, no había sido traducido, y sólo aparece mencionado en contados estudios sobre las ideas estéticas por su famosa frase «creemos en la autonomía del arte (...)».

Palabras clave

Théophile Gautier, l'art pour l'art, periódico *L'Artiste*, autonomía del arte

Abstract

The «Prospectus» that Théophile Gautier wrote for the renewed proposal presentation of the newspaper *The Artist* –of which he had been, since 1856, the editor-in-chief chosen by the editors Édouard Houssaye and Xavier Aubryet–, is an important text about the debates about the autonomy of art or its subordination to the political ideologies of the time. Despite his importance, Gautier has fallen into a certain disrepute for the community of researchers, at least in the Spanish language, to such an extent that not only are studies on his works scarce, but also, to this day, this text has not been translated and is only mentioned in some studies on aesthetic ideas for his famous phrase «we believe in the autonomy of art (...)».

Keywords

Théophile Gautier, l'art pour l'art, newspaper *L'Artiste*, autonomy of art

Nota preliminar

Breve contexto del periódico *L'Artiste*

Según Melmoux Montaubin (1999) el siglo XIX es el paradigma de la figura del artista en tanto que las obras literarias tienen como eje fundamental su representación. No es casual que el periódico *L'Artiste*, que nace en 1831, se prolongue por el resto del siglo hasta finalizar sus tiradas en 1904. No obstante, el término «artista» ya ha perdido un significado estrecho a partir de la década de 1830, con el 'petit cénacle' encabezado por Gautier y Nerval, los románticos de la segunda generación¹. Por el vocablo «artista» ya no sólo se entiende a las figuras del escritor, el pintor o el músico, sino también al aficionado al arte o a aquel que hace de su vida una obra de arte o que tiene un sentimiento especial por las artes (Montaubin, 1999:141)². Claros ejemplos de esta idea son Frédéric, de *L'éducation sentimentale*, los personajes idólatras de las obras de Gautier, Des Esseintes de *À Rebours*, Swann o el mismo Marcel de la *Recherche*, sólo para mencionar algunos simultáneos a la época del periódico.

Durante el largo período de setenta y un años, *L'Artiste* se dedica a publicar y propagar obras literarias, crítica de arte, muestras de museos y todo aquello que pueda implicar al arte en general, desde una perspectiva estética que piensa el valor del arte, más allá de las ideologías políticas de la época. En efecto, el periódico nace desde los círculos románticos que perduran aproximadamente hasta 1848, y a su vez, revela cómo ese romanticismo deviene, a partir de 1856, en la teoría de 'l'art pour l'art'.

Sin embargo, a pesar de haber nacido en las décadas románticas, es necesario aclarar que este periódico no se limita a una tendencia romántica o de 'l'art pour l'art', sino que, durante la década de 1850 se convierte democráticamente en el campo de batalla del debate sobre la utilidad y la función del arte, donde artistas con diferentes miradas publicarán su propuesta estética. Es por ello que, un año antes de que *L'Artiste* cambie de dirección y de redactor de cabecera, Jules Champfleury publica una carta abierta a George Sand en la que defiende a Gustave Courbet no sólo por «los nuevos principios estéticos, sino también porque reclama [con su exhibición de 1855] una igualdad social absoluta en el arte (...) y porque se presenta la visión moderna del artista como un trabajador (...)» (Salaris y Videla Martínez, 2023:15). No obstante, a partir de 1856, con la presencia de Gautier, los textos publicados, aunque no se cierran en el romanticismo o 'l'art pour l'art', claramente propenden hacia una línea estética que sus colaboradores como Flaubert, los hermanos Goncourt o Charles Blanc —sólo por mencionar algunos de los más conocidos— evidentemente comparten. No en vano críticos como Auerbach o Castagnés hablan de estos escritores como propulsores de un «realismo estético» o un «realismo del arte por el arte».

Durante los mismos años en los que Gautier es redactor del periódico, y en medio de la batalla de la utilidad del arte aparece otro periódico sustancialmente opositor, *Réalisme*, dirigido por Jules Assezat y Edmond Duranty, un pequeño círculo realista designado por la crítica como el «realismo de la sinceridad»³ que dura apenas dos años (1856-1857). A decir verdad, con la nueva dirección de *L'Artiste* que se inicia en 1856, Houssaye y Aubriet pretenden recuperar la reputación que la revista tuvo en 1830 y 1840, es por ello que eligen a Gautier como el director de redacción, y, a partir de este momento, el periódico se vuelve antipositivista, antirrealista y antiburgués. Otorgarle a Gautier el cargo de director de redacción no es una acción ingenua, ya que este escritor, desde la publicación de su primera novela *Mademoiselle de Maupin* —que cumple en el momento de la nueva dirección del periódico veinte años desde su primera aparición— es reconocido como un ferviente artista que promueve la autonomía del arte en medio de polémicas estéticas.

Algunos aspectos de la estética de Théophile Gautier

La novela *Mademoiselle de Maupin* es ampliamente reconocida no tanto por la historia narrada que corresponde a la figura de Madeleine de Maupin⁴, sino más bien por el prefacio que la acompaña. Antes que adelantar cuestiones de la obra propiamente dicha, el prefacio es, en realidad, una respuesta a la condena pública que le realizó el periódico *Le Constitutionnel*, órgano ligado al gobierno, a Gautier por haber publicado un estudio sobre François Villon —escritor del siglo XV expresamente rechazado por la moral del XIX— en *La France Littéraire*. La crítica que le realizó *Le Constitutionnel* manifestaba el nivel de degradación y de depravación al que llegó el gusto y la moral para que un periódico publique estudios como el que realizó Gautier. Como respuesta, el romántico polemiza, con este prefacio que realiza en 1834, un año antes de la publicación de la novela. Allí plasma la concepción de la segunda generación del romanticismo francés que paulatinamente comienza a diferenciarse de la generación de Hugo, Lamartine y Vigny, en primer lugar, por el lugar que le queda al escritor en la sociedad, que no es ya el que consideraban los primeros, es decir, el del sacerdote laico, sino más bien la soledad radical del escritor —o la torre de marfil— como consecuencia de un público que sólo escucha a los periódicos como *Le Constitutionnel* y todos aquellos subordinados a la política y la moral de la época.

Tanto el prospecto que Gautier publica en *L'Artiste* como otros textos que incluirá durante sus dos años de director de redacción son de gran relevancia para el estudio de las ideas estéticas, no sólo por lo que manifiesta, ya que son las mismas ideas que suele expresar en los prefacios y sus obras, aunque de diferentes maneras, sino también, y especialmente, por la impronta y el estilo estético que impondrá en el periódico en tanto director y la influencia que producirá en las generaciones más jóvenes de artistas, como Baudelaire, Villiers de L'Isle Adam, Huysmans o Mallarmé.

El núcleo central de su estética que se traslada a esta revista es la teoría del arte por el arte que promulga la autonomía del arte. Dentro de la constelación que va a sostener esta autonomía quisieramos mencionar algunos aspectos relevantes que aparecen en el texto.⁵

Desde el principio, y hasta el final, aparece la idea de la fraternidad entre las artes, que consiste en la manifestación de la relación entre la literatura y las otras artes, como la escultura y la pintura. En la mayoría de sus obras, los héroes gautieristas son artistas (en el sentido amplio de la palabra) aficionados al arte que buscan el ideal de belleza que encontraron en alguna escultura, pintura o monumento. Esta fraternidad, llevada a cabo de la manera que sea, revela una idea de arte que se tiene a sí misma como finalidad, y no una enseñanza moral o una subordinación política a la que tenga que adherir. Pero no sólo el motivo de la fraternidad entre las artes es un modo de manifestar al arte mismo como su único fin. Hacia el final del texto comienzan a aparecer otros elementos alejados de las artes convencionales que tienen que ver con los objetos cotidianos e incluso tecnológicos, desde un alhajero, pasando por las lámparas y el reloj, hasta llegar a los vehículos y las producciones industriales. Contemplar todos estos objetos no ya desde su funcionalidad, sino desde su estética, es una idea plenamente revolucionaria en la época y hay que esperar hasta principios del siglo XX para que se convierta en una estética de vanguardia. Pero la sustracción de la utilidad del objeto no se puede efectuar si no es a través de la 'concupiscentia oculorum', el pecado de contemplar las cosas con un deleite erótico, y a raíz de ello, convertir el objeto de uso en un objeto estético y el lenguaje prosaico en un lenguaje poético o «el diccionario en paleta», como dice Gautier en su prospecto.

La cuestión sobre la 'concupiscentia oculorum' o el ojo que contempla lo cotidiano como objeto estético, es, como en los otros aspectos, una idea muy recurrida en la obra de Gautier. El artista

suele tener lo que en otro artículo llamamos el «ojo deformado»⁶ y busca en la vida —o la realidad— la belleza que sólo se origina en las obras de arte. El fracaso del hallazgo de la belleza en la vida produce en estos artistas, también llamados diletantes, cierta enfermedad en la vista, oftalmía o alucinaciones que convierten la realidad en obras de arte. Algunas mujeres, por ejemplo, prestan el cuerpo para la encarnación de la belleza. Esta belleza que el ojo del artista desea «eróticamente» en tanto «pecado» es una belleza que no cede al placer carnal precisamente porque su concepto es la oposición de lo útil, es decir, lo inútil, y por lo tanto, se trata del goce erótico pero a la vez estéril.

Traducción del «Prospecto» de *L'Artiste*, por Théophile Gautier⁷

Este no es un nuevo periódico fundado por nosotros. *El Artista* tiene veintiséis años de existencia, y nosotros vamos a dar inicio al vigésimo séptimo año. Ha recorrido tiempos afortunados y desafortunados, ha atravesado épocas difíciles con suertes diversas, ha tenido sus fases de resplandor y de oscuridad, pero siempre sobrevivió, y esto es porque lleva consigo un principio vivaz, una verdadera razón de ser. Quizás respondió a un público limitado, pero este sólo puede crecer. Entre tantas colecciones de periodicidad más o menos distantes, redactadas de una manera brillante, *El Artista* se distingue por una especialidad de la que se alejó muchas veces, según nosotros, y hacia la que nos esforzaremos por devolverlo: tal es la tarea que nos hemos impuesto al aceptar la dirección de redacción.

Sin duda, *El Artista* es un título vasto y complejo que abarca todo el mundo de la inteligencia: tanto la poesía como la prosa, el libro como el teatro, la música como la danza, la estatua como el palacio, el cuadro como la estampa, la alhaja como la medalla, la arqueología como la curiosidad; y no seremos nosotros los que recorten la variedad de este programa, pero le daremos al arte propiamente dicho un lugar más extenso que a la literatura; no vayan a creer, sin embargo, que reconduciremos la poesía coronada de flores hasta el umbral de nuestras columnas, deseándole buena suerte, a la manera de Platón; no somos lo suficientemente filósofos para eso. Solamente le reservaremos una escalerilla de marfil entre una obra maestra y un conjunto de mármol o de bronce, la haremos asentarse en un museo.

El espíritu literario ha sido mucho más difundido en Francia que el sentimiento del arte. En efecto, parece que sólo aquel que haya estudiado o se haya dedicado a las «humanidades»⁷, como antaño se solía decir —como si se fuera hombre sólo después de haber vivido en cierta familiaridad con el genio de la antigüedad— puede emitir un juicio competente sobre cuestiones literarias. Los conocimientos básicos, indispensables para la apreciación de las obras de arte, suelen faltar precisamente a los espíritus muy cultivados; y aquel que expresará pertinentemente su opinión sobre una novela o una pieza de teatro, guardará «el prudente silencio» de Conrart⁸ ante un cuadro. Pese a ello, ¡qué inmenso mundo es el arte! ¿No es toda la naturaleza visible, con la emoción añadida del hombre? ¿No es el sueño que toma las formas de la realidad para expresarse?

No tenemos la elevada pretensión de educar al público. El público sabe más que nosotros; sin embargo, nosotros podemos reunir documentos preciosos para su uso, discutir teorías interesantes frente a ellos, llamar su atención sobre obras menos conocidas que sin embargo lo ameritan, informarle que en tal lugar existe un cuadro o una estatua que hay que ir a ver, que en tal iglesia se acaba de abrir una capilla, que en tal palacio se acaba de descubrir un techo o un hemiciclo; describirle aquello que no tiene tiempo de visitar, anunciarle las ventas curiosas, resumirle los catálogos importantes, ponerlo al corriente del movimiento del arte en el extranjero; comentarle al público lo que hacen Millais, Mulréady, Kaulbach, Schwanthaler, Cornélius, Overbeck en Londres, Düsseldorf, Múnich, Berlín, Roma; transitar los talleres e informar las novedades, analizar,

para el público, el talento de los grandes maestros del pasado, buscar el sentido y la tendencia, penetrar en los secretos de sus pensamientos y sus procedimientos materiales, y provocar, hacer nacer y nutrir el gusto por el arte en sus manifestaciones múltiples, de todas las maneras posibles.

Hoy en día — aunque sea desagradable elogiarse a sí mismo—, París es lo que era Roma en otro tiempo y Atenas antiguamente: la cuna del arte. La Exposición Universal de 1855⁹ lo demostró bien: nuestras estatuas, nuestras pinturas, nuestros grabados, nuestras litografías son tan numerosas para formar un ejército; y cada año, a pesar de la severidad del jurado, es necesario extender las galerías, aumentar la capacidad de las salas. Los talentos más variados se pasean por los caminos más divergentes; los sistemas más extraños se producen durante el día; los primeros intentos artísticos buscan lo nuevo o retroceden hasta la ingenuidad primitiva, y, salvo cuando se expone en los salones, todo ese movimiento pasa desapercibido. Pues bien, solamente los periódicos y las revistas consagran algunas columnas o algunas páginas al análisis superficial de dos o tres mil cuadros, mientras que el vodevil más pequeño no espera más de ocho días para un estudio detallado. Nosotros intentaremos llenar esta laguna, y esperamos que nuestros lectores se interesen tanto por la descripción de una obra de arte como por el relato de los amores de Alfredo y Henriette, a quienes consideramos definitivamente casados como para volver sobre ello.

No obstante, si se presenta una bonita novela, una encantadora 'nouvelle', sepa usted que la aceptaremos.

Nos resultaría fácil, tal como se practica a diario, componer una lista imaginaria de todos nuestros nombres ilustres, y adornar nuestra portada con los nombres más célebres. Pero esto es una vulgar charlatanería que ya no se impone a nadie. Nuestros colaboradores se presentarán sin ser anunciados ni aclamados con anticipación, y quizás los menos conocidos no sean los menos apreciados.

En cuanto a la contribución personal que tomaremos para el proyecto común, así será: cada semana ofreceremos un artículo, en la medida de lo posible, relacionado con el arte: descripciones de cuadros, biografías de pintores, estudios estéticos, críticas de obras antiguas o modernas, recuerdos de viajes, paseos en las galerías extranjeras, fantasías y transposiciones, quizás también una breve 'nouvelle', sin contar los Salones, que serán tratados con todo el desarrollo que ameritan en una publicación especial.

Detestamos hablar de nosotros: durante el curso de una larga carrera literaria, siempre hemos evitado ponernos en escena personalmente; sabemos lo impaciente que puede ser el Yo para los otros, pero debemos decirles a nuestros lectores los motivos que nos han llevado a aceptar la dirección de redacción, a nosotros, que hasta ahora éramos simples soldados en el gran ejército de escritores. En rigor, no somos propiamente hombres de letras, y este defecto que confesamos es casi un mérito para el proyecto que vamos a emprender. Enamorados, como un niño, del estatuario, de la pintura y de la plástica, hemos desarrollado el amor por el arte hasta el delirio; ya adultos, no nos arrepentimos para nada de esta bella locura, le debimos y le seguimos debiendo todavía nuestros momentos más felices: es gracias a ella que valemos algo —si es que valemos algo—. Otros tienen más ciencia, más profundidad, más estilo, pero nadie ama más que nosotros la pintura; es evidente que hemos abandonado con frecuencia los libros por los cuadros y las bibliotecas por los museos; un célebre cuadro nos ha hecho emprender un largo viaje más de una vez, y la rareza de los Velásquez en la galería del Louvre nos hizo atravesar antaño España sin preocuparnos por las bandas de facciosos transformados en ladrones por la derrota. El sueño del Partenón nos condujo a Grecia, y no existe una pulgada de pintura que no hayamos visto. La Escritura habla en algún lado de la concupiscencia de los ojos, 'concupiscentia oculorum': este es nuestro pecado, esperamos que Dios lo perdone. Ningún ojo fue tan ávido como el nuestro, y el bohemio de Béranger no ha puesto en práctica tan concienzudamente como nosotros el lema: ver es tener¹⁰. Después de haber visto, nuestro mayor placer ha sido transportar monumentos, frescos, cuadros, estatuas, bajorrelieves, a nuestro propio arte, a menudo bajo el riesgo de forzar la lengua y de transformar el diccionario en paleta. Todos los años, desde hace quince o dieciséis,

somos los primeros en llegar felices a la gran fiesta del salón, y podríamos decir de memoria el catálogo de la obra de todos los pintores vivos, de cualquier valor, desde el principio. Entre todas nuestras labores literarias, esta jamás nos ha abandonado.

Aportamos, entonces, a *El Artista*, por falta de un talento mayor, la pasión por el arte; incluso podríamos decir su diletantismo y su voluptuosidad: algunos suscriptores del Teatro Italiano desfilan ante una arietta¹¹, nosotros desfalleceríamos gustosamente por una cabeza de Correggio.

En cuanto a nuestros principios, nos gusta pensar que, para la publicidad de los periódicos en los que hemos escrito, son suficientemente conocidos. Creemos en la autonomía del Arte; el arte, para nosotros, no es el medio, sino el fin; todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es un artista ante nuestros ojos; jamás hemos comprendido la separación entre la idea y la forma, así como tampoco comprendemos el cuerpo sin alma, o el alma sin cuerpo, al menos en nuestra esfera de manifestación; una bella forma es una bella idea, porque si no, ¿qué sería de una forma que no expresa nada?

Sin creer en el progreso indefinido, no dudamos del hombre: aquello que han hecho los antepasados, los jóvenes pueden hacerlo. Sin embargo, sostenemos que el genio humano realizó sus demostraciones, y que el presente debe, sin superstición pueril, inclinar el genio ante el pasado. Si se presentan arquitectos superiores a Ictinos, Mnesicles, Erwin de Steinbach o Palladio; estatistas superiores a Fidias, Policeto o Miguel Ángel; pintores superiores a Leonardo da Vinci, Rafael o Tiziano, los reconoceremos con gusto.

Con frecuencia se nos suele acusar de indulgencia; es un reproche que no rechazaremos. Para nosotros, la crítica debe ser más el comentario de las bellezas que la búsqueda de los errores. No creemos en ese trabajo de maestro de escuela que consiste en marcar los puntos que están bien y que están mal a los artistas, como si fueran alumnos en clase; somos poetas, no maestros. Nuestro fin siempre ha sido estudiar una obra, comprenderla, expresarla con los medios de nuestro arte. Nos gusta colocar al lado de un cuadro una página en la que el escritor haya retomado el tema de un pintor. Admitimos a cada uno con su ideal particular; al colorista con Delacroix, al dibujante con Ingres, sólo les pedimos lo que se proponen; a uno la vida, el movimiento, el drama, el resplandor armonioso de la paleta; al otro, la línea, el estilo, el contorno puro, la serenidad armónica, la gran tradición de los maestros. Abrazamos momentáneamente los gustos y las antipatías de estas naturalezas tan opuestas, juzgamos su pintura como si poseyéramos su alma. Sin duda, tenemos también nuestras simpatías secretas, pero ¿por qué circunscribirse, reducirse, no gozar de todo ampliamente? ¿Por qué privarse del delicioso placer de ser otro por un rato, de habitar su cerebro, de ver la naturaleza a través de sus ojos como a través de un nuevo prisma? El cielo, con todas sus riquezas —y le agradecemos por eso—, nos ha dado el don de comprender y de admirar, y como dice el poeta persa: si no somos la rosa, hemos vivido cerca de la rosa. ¿Qué sentido tiene encarnizarse con una obra mediocre y mal hecha, y sacar a la luz los engendros del arte para demostrar largamente su deformidad? Que vuelvan silenciosamente a la sombra y al olvido de donde no deberían haber salido: carecer de talento es una desgracia y no un crimen, y el desafortunado que hizo vanos esfuerzos por alcanzar el ideal merece una respetuosa piedad. Éste ya se encuentra por encima de la vulgaridad sólo por esta aspiración incluso impotente, tuvo el deseo y la preocupación por lo bello: ¡Paz y silencio para él! Mejor reservemos nuestra severidad para la brillante y próspera mediocridad que adula el falso gusto de la multitud y arrastra al arte hacia una vía peligrosa. Podemos ser severos sin remordimiento.

Pero ya llevamos mucho tiempo hablando de nosotros, regresemos a *El Artista*. Sabemos que a cada número se adjunta un grabado. Sin pretender presentar cincuenta y dos obras maestras por año, le daremos el tratamiento más riguroso a esta importante parte de la publicación; sólo presentaremos piezas de cobre que el arte haya rasgado con su garra. Es mejor la raya de una pezuña de león sobre el barniz negro en una placa que un trabajo insignificante y precioso, que uno de esos tornasolados sobre acero donde sólo brilla la paciencia del tallador. Procuraremos tener lo que se llama aguafuertes de pintor¹², es decir, bocetos chispeantes y llenos de fuego, en

los que la punta juega libremente entre los azares y los caprichos de la mordida. También publicaremos litografías a lápiz, en la medida de lo posible, de la mano del propio maestro, facsímiles de los bellos dibujos de la colección del Louvre, reproduciremos, cuando se presente una nueva ópera, los decorados más remarcables. La decoración, hoy, se encuentra a la altura del arte; se colocan pinturas admirables en la escena cuyo recuerdo se perdía pero que, de aquí en adelante, *El Artista*, conservará. Apreciaciones escritas y razonadas sobre estos inmensos lienzos —que no le deben, tal como se cree muy comúnmente, todo su efecto al juego de luces y a las ilusiones de la perspectiva, sino que exigen, al contrario, gran invención de ciencia y de exactitud en el color local— acompañarán estos cuadros que intentaremos obtener de los decoradores mismos. De vez en cuando, editaremos retratos de maestros contemporáneos o antiguos con sus biografías; presentaremos croquis y grabados de acuerdo con los principales cuadros del Salón, y, como regalo, dos magníficos grabados de los buriles más hábiles. Todo esto no constituye un programa, y pretendemos reservarnos el derecho de disfrutar las buenas fortunas del azar.

Tampoco escapamos al arte y la arquitectura monumental, a la grandiosa estatuaria, a la pintura histórica: lo buscaremos hasta en la vida cotidiana, hasta en sus aplicaciones industriales, hasta en sus fantasías ornamentales. Examinaremos la fachada de la casa esculpida, discutiremos sobre el reloj, criticaremos el morillo de la chimenea, la lámpara, el bronce de la consola, el papel pintado, el empapelado, la cortina drapeada con un giro. Tocaremos con mano ligera los peinados, los accesorios y las modas de las mujeres; examinaremos sus joyeros para indicarles los diseños y los motivos de las alhajas. Todo aquello que concierne a la forma es de nuestro interés; introduciremos a nuestros lectores en los elegantes y espléndidos interiores —expresión suprema del lujo moderno— que desaparecen sin dejar el menor rastro cuando las fortunas o las familias se acaban; los compararemos con los interiores del renacimiento y de la antigüedad, u otras épocas curiosas y singulares. Tampoco dejaremos de darle un vistazo a los coches, de decir si tienen un buen corte y si el atelaje es correcto. Los maestros del siglo pasado pintaron los enchapados de las carrozas y, más recientemente, los amores de Boucher revoloteaban en los carruajes, en la coronación del emperador de Rusia. Esta moda puede volver.

Haremos todo esto y más, Dios y nuestros colaboradores nos ayudan. Estas ideas que escribimos con el correr de la pluma no constituyen un programa definitivo, pero sí forman un rápido panorama de lo que queremos realizar. En resumen, haremos todo lo posible para que siempre haya estilo en el texto y arte en las ilustraciones.

Referencias

- Auerbach, Erich (1996). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, [traducción al español: I. Villanueva y E. Ímaz]. México: Fondo de cultura económica.
- Bénichou, Paul (2017), *La escuela del desencanto*, [trad. de Alejandro Merlín; prólogo de Tzvetan Todorov]. México: Fondo de cultura económica.
- Burello, Marcelo (2012), *Autonomía del arte y autonomía estética: una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Castagnès, Gilles (2020), «Edmond Duranty et le journal *Réalisme* (1856–1857) en guerre contre les poètes matérialistes». *Revue d'histoire littéraire de la France*. France: Garnier.
- Edwards, Peter J. (1982). «Théophile Gautier, rédacteur en chef de *L'Artiste*». *Théophile Gautier: L'Art et L'Artiste. Actes du colloque international*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- Forest, H. U. (1927), «“Réalisme” journal de Duranty». *Modern Philology*. 24: 463–479.

- Gautier, Théophile. (1856). « Prospectus », *L'Artiste*. Vingt-septième année.
- Melmoux Montaubin, Marie Françoise (1999), *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX siècle*. France: Klincksieck.
- Ruby, Franck (1998), «Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art». *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 20, 1: 9-19.
- Salaris Banegas, F. y Videla Martínez, J. (comps.) (2023). *Escritos programáticos del realismo francés 1855-1880*. Argentina: Teseo Press.
- Videla Martínez, Julieta (2023). «Estetas y pinturas: la obra de arte y el ojo deformado en Gautier y Proust». *Boletín de Literatura Comparada*. 48, 1: 129-150.

Notas

- 1 Para ampliar la lectura sobre las generaciones del romanticismo francés, véase Bénichou 2017.
- 2 La definición de artista en el siglo XIX y también la de esteta, con la que comparte algunas características, están profundamente analizadas en la obra de Melmoux Montaubin. El fragmento que recupero se remite a la siguiente frase original: «Par ce terme [artiste], on entend aussi bien le littérateur que le peintre ou le musicien, le créateur que l'amateur, ou encore celui que fait de sa vie une oeuvre d'art» (141). A su vez, Montaubin agrega en esta definición una aclaración que relaciona esta noción de artista como aficionado y ya no tanto como estrictamente creador, con la noción de esteta. Si bien, no son sinónimos, el esteta finisecular que se separa de lo burgués deviene de las transformaciones del término artista que señalamos aquí.
- 3 Para ampliar acerca de las diferentes formas de realismo como el del «arte por el arte» en Flaubert, el «impresionista» en los Goncourt o el «realismo de la sinceridad» véase Forest 1927.
- 4 Actriz y cantante que escandalizaba a sus contemporáneos de finales del siglo XVII por su bisexualidad y sus dotes en la esgrima. Traducción propia de la página <https://gallica.bnf.fr/essentiels/gautier/mademoiselle-maupin>
- 5 El texto traducido a continuación sólo es conocido por la proclamación de la autonomía del arte que en Argentina es citada en Burello 2012, pero en los estudios franceses es frecuentemente aludido, véase Edwards 1982 y Ruby 1998.
- 6 Para ampliar este concepto véase Videla Martínez 2023.
- 7 La presente traducción (la primera íntegramente en español) del texto de Gautier pertenece a Julieta Videla Martínez. El texto original pertenece al año 27 del periódico *L'Artiste*, 1856/1857. Tomo III de la sexta serie..
- 8 La expresión de Gautier es «“le silence prudent” de Conrart» que remite a un verso de Boileau «J'imite de Conrart le silence prudent». Este último utilizó esa expresión para mofarse del literato Valentin Conrart quien, sin haber publicado algún escrito notable, formaba un círculo de letras que inspiró a Richelieu cuando creó la Academia Francesa.
- 9 La Exposición Universal de 1855 se presentó en Les Champs Elysées, París, del 15 de mayo al 15 de noviembre e implicó productos de agricultura, industria y bellas artes.
- 10 Pierre- Jean de Béranger (1780-1857) fue un poeta, autor y compositor francés de canciones satíricas sobre la actualidad. El lema «voir c'est avoir» es de la composición *Les bohémiens*.
- 11 Género de la música clásica que significa «pequeña aria». Aparece en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.
- 12 Técnica de grabado que se realiza con lámina de metal. Uno de los grabados más conocidos con esta técnica es el titulado *El sueño de la razón produce monstruos* (1797), de Francisco de Goya.

Adriana Crolla*

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
acrolla@gmail.com

El agua y sus lágrimas vitales

Revista *Oltreoceano* n°22
Agua Y Migraciones. Daniela
Ciani Forza, Alessandra
Ferraro, Deborah Saidero,
Silvana Serafin (Ed.)
ISSN: 1972-4527
Cantidad de páginas: 247
Casa editora: Centro
Internazionale di ricerca
sulle Letterature Migranti -
CILM Università degli Studi
di Udine
Año: 2024

El hilo de la fábula

Universidad Nacional
del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0050,
[revistaelhilodelafabula@
fhuc.unl.edu.ar](mailto:revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar)

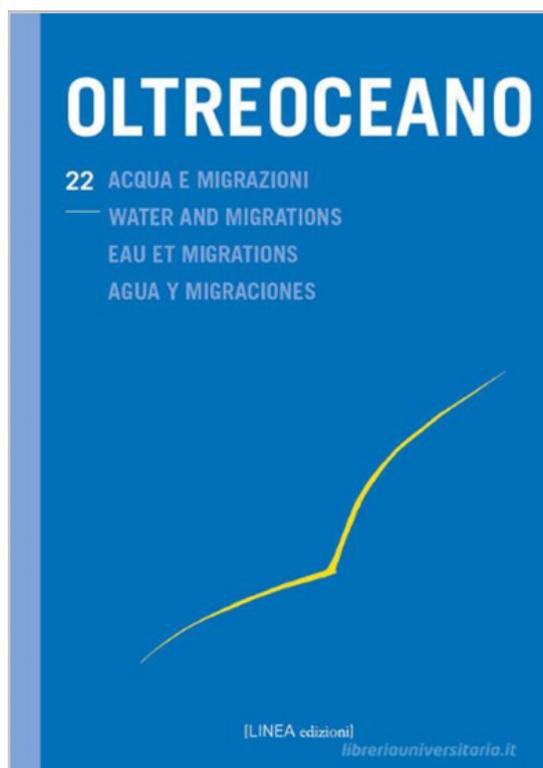
Recepción: 16 04 2024
Aprobación: 19 06 2024

URL: [https://
bibliotecavirtual.unl.edu.
ar/publicaciones/index.
php/HilodelaFabula/article/
view/13124](https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13124)

DOI: [https://doi.org/10.
14409/hf.2024.27.e0050](https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0050)



Esta obra está bajo una
[Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0
Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



*Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia *Presidenza dello Stato Italiano*, en 2015 por su contribución en la difusión de Italia en el extranjero.

Magister en Docencia Universitaria (UNL), Profesora de Letras y Profesora de Italiano en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos.

Creadora y directora del *Portal Virtual de la Memoria Gringa, del Programa de Estudios sobre Migraciones «Lina y Charles Beck Bernard»* y del *Laboratorio de Materiales Orales* (www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo) Fundadora y directora del Centro de Estudios Comparados y de la revista *El hilo de la fábula*. Premio «Piemontesi nel Mondo» por la Regione Piemonte, Italia, 2012.

Toda experiencia del «homo viator» se ha configurado, desde los orígenes de la humanidad, en tipos de recorridos por dos espacios esenciales de la geografía de la tierra: la tierra y el agua. De las dos, el agua, ha ocupado un lugar de primordial importancia en los orígenes del género épico y ha sido fuente de interés e información sobre las vicisitudes y temporalidades que comporta todo desplazamiento por su superficie o sus abisales profundidades.

Oltreoceano, revista de la Università di Udine, diseñada y dirigida desde su primer número por la Dra. Silvana Serafin, induce con su nombre a pensar en los desafíos de la conquista y los misterios del viaje por agua, que involucra travesías por las vastas extensiones marítimas que separan los continentes. El traslado acuático constituye un tipo especial de viaje «en migrancia» hacia lo desconocido, vividos ayer y hoy por millones de personas que abandonan sus territorios de origen y sortean los mares y océanos en búsqueda de mejores condiciones de vida o tras las utopías que los mismos relatos postulan.

El número 22 ha elegido como tema eje «Agua y Migraciones» y ha estado a cargo de Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro, Deborah Saidero y Silvana Serafin. El volumen se divide, como es habitual, en tres grandes bloques conformados por las lenguas de origen de cada espacio literario: Literaturas Anglófonas, Francófonas e Hispanófonas y sus articulaciones con el continente americano.

En el Editorial que su autora, Silvana Serafin ha titulado «El agua como “lágrimas vitales” en los textos de las migraciones de ultramar», explicita que la intención de la compilación es abordar «el sentido polivalente del agua y su importancia en los textos literarios. En particular, el océano como símbolo de totalidad donde todo es posible» (Serafin, 2024:12) pero sin dejar de incorporar miradas sobre la importancia del agua de arroyos, cascadas, ríos y manantiales, como fuente de vida para nativos y recién llegados, así como su profunda potencialidad semántica con lo femenino.

Con referencia al primer bloque, las literaturas anglófonas, encontramos dos trabajos a cargo de Manlio Della Marca y Francesca Razzi que abordan el tratamiento del agua en autores fundacionales de la literatura norteamericana, como son Poe, Thoreau y Mark Twain, a partir de lecturas superadoras y desde modernas posturas teóricas que permiten entrever en estas potentes figuraciones acuosas, los problemas de desorientación y cambios semánticos de la modernidad. Del mismo modo, el notable humor y capacidad paródica de Twain, se hace explícito en su relato de viaje por el Viejo Continente, donde propone una subversión del valor heurístico de las imágenes tradicionales del agua, anticipándose a las revisiones que el género de relatos oceánicos ha aportado en sus últimas producciones.

El escrito de Joseph Pivato aborda las crónicas que dan cuenta de la magnitud del Océano Atlántico como un espacio de peligro y muerte desde su conquista. Y la magnitud de las consecuencias del contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundo a partir de los informes de 1637 del misionero jesuita Père le Mercier, de la llegada de los franceses y las consecuentes tragedias en las poblaciones de América del Norte.

En sintonía con esta necesaria revisión de la corrupción que la conquista provocó en el idílico mundo primitivo, el estudio de Deborah Saidero destaca la idea del agua como factor de vida a partir de la mirada revisionista de artistas y escritoras descendientes de etnias nativas del Canadá, las que con sus aportes buscan recuperar la concepción primitiva del valor fundante del agua en relación con lo femenino y su acción transformadora y sagrada para la existencia.

Similar propuesta superadora propone Chiara Patrizi en el artículo sobre la imagen del océano Atlántico en la literatura diaspórica de dos artistas afrofuturistas norteamericanos. A partir de la reinterpretación del simbolismo del agua en mitos y deidades africanas y de nuevos posicionamientos sobre la historia afroamericana, puede pensarse el Atlántico como un espacio bivalente de vida y muerte, y, en la reconfiguración del pasado, transformar la mirada sobre los abismos oceánicos en instrumentos para la toma de conciencia y activos posicionamientos.

El bloque de artículos para el área francófona se abre con un trabajo de Alessandra Ferraro sobre la escritora Maylis de Kerangal y su *Archipel*, de 2022, donde reúne 22 textos de diferente factura explotando la figura simbólica del Archipiélago en relación con el mar, las islas y la escritura.

Ferraro propone una lectura sobre algunos puntos de interés desarrollados por la artista en una entrevista que le realizaran alumnos de literatura francesa del Master en *Lingue e letteratura europea ed extraeuropee* de la Università di Udine y del *Lycée linguistique Bertoni* de esa misma ciudad. Las preguntas giran en torno a la noción de escritura como traducción, el punto de vista en cuanto a la temática de la narración y a la relación que entabla con sus personajes.

La literatura quebequense es presentada por Élisabeth Nardout-Lafarge proponiendo un análisis sobre la literatura de Réjean Ducharme, redescubierto a partir de la edición completa de sus nueve novelas por Gallimard en la edición de Nardout-Lafarge de 2022, lo que ha permitido arrojar nuevas luces sobre un escritor que prefirió durante décadas el anonimato. El artículo recupera las inscripciones recurrentes de Israel y la América francesa designados como «tropismos» para subrayar la recurrencia de estos lugares en la evocación literaria y en el imaginario de la sociedad quebequense, como condenación a la idea de país y de patria y como nostalgia.

Con similar intención revisionista, Andrea D'Urso nos ilustra sobre la presencia de lo acuoso en la poesía del poeta surrealista francés Vincent Bounoure, ilustradas por el artista quebequense Jean Benoît. El estudio pretende analizar el sentido de una emigración inversa desde la conservadora Quebec hacia la movimentada París de los cuarenta, por Benoît y su esposa. En 1965 Benoît y Bounoure publican *Envers l'ombre*, compuesta por catorce poesías e ilustraciones, con importantes referencias al agua. El artículo propone nuevas claves de interpretación hermética introduciendo la categoría de «oniro-iconopoemas» para su análisis.

La metáfora acuática revisitada desde las categorías desarrolladas por Gaston Bachelard en sus estudios sobre el agua y los sueños, permite que Alessandro Pontelli nos haga conocer en nuevas perspectivas, los naufragios, tempestades y llantos en las confesiones (cuasi autobiográficas de la considerada primera Vida escrita en la Nueva Francia), escrita por la Madre Catherine de Saint-Agustin, y publicada en 1671, después de la muerte de la religiosa.

El océano como frontera entre África y Europa es relevante en el libro *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Elena Ravera pone en relieve la figura del océano como presencia persistente en las figuraciones de esta autoficción postcolonial. En una historia ambientada en el presente y en la distopía umbilical entre Senegal y Francia, la autora logra una perfecta recurrencia a múltiples soluciones estéticas desde la metáfora a la zoomorfización. El polimorfismo estético y temático del Atlántico en esta novela logra colaborar en la construcción de la identidad afro-europea de su autora.

Dos novelas del escritor congoleño Alain Mabanckou sirven para recuperar, a partir de la propuesta de Adelaide Pagano, la fuerte pregnancia de los mitos ancestrales en relación con las figuras femeninas acuosas zoomorfas como la sirena de las aguas encantadas del Congo; Mami Watta, maternal y encantadora de hombres. Según Pagano resulta importante el recurso del escritor a las fotografías y referencias al cine, para sumergirnos en episodios siniestros del mar como espacio mortuorio, figurado en las prohibiciones a acercársele que poblaron su infancia en relación al océano y sus peligros. La mirada del adulto a través de la ficción novelesca logra denunciar irónicamente las creencias populares y el sistema educativo que colabora en cristalizarlas y perpetuarlas.

En el último bloque, el de las literaturas en lengua española, encontramos en primer lugar un trabajo de Domenico Antonio Cusato sobre la vida de Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, caracterizada por el exilio y las peregrinaciones por diversos países del Viejo y del Nuevo Mundo a comienzos del siglo XIX. Historia novelada por el cubano Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*. El mar, para el fraile, es el recorrido obligado para alcanzar el lugar del exilio, pero, al mismo tiempo, será la vía privilegiada para poder sucesivamente recuperar la libertad. La reflexión sobre la bivalencia que el mar provoca en los cubanos: frontera y exilio, muerte y libertad,

permiten al autor, analizar a través de la historia del fraile, experiencias aparentemente contrastantes y conciliadoras.

El Paraguay, el río Paraná, y sus conflictuales relaciones, también debe ser analizada desde sus opuestos naturales, la sequía y la guerra de la sed librada entre 1932 y 1935 con Bolivia, por el control de las tierras chaqueñas. Temática presente en varios escritores paraguayos, el artículo de Maria Gabriella Dionisi propone una interesante antología de relatos, novelas y poemas que permiten adentrarnos en los complicados laberintos de este modo identitario de relacionarse con el agua por los paraguayos y que Augusto Roa Bastos explicó como tautológico: «hablar del hombre y el río en la obra de un escritor paraguayo es hablar de una evidencia, casi una tautología» (Jean Andreu cit. por Dionisi, 2022:176).

La experiencia migratoria de ayer y de hoy y el agua como experiencia de vida y muerte, es abordado por Ilaria Magnani en un trabajo donde se confrontan representaciones variadas de los recorridos migratorios, a partir de la selección de cuatro narraciones actuales que permiten acceder a dichas variaciones. La travesía oceánica de las oleadas migratorias hacia la Argentina en el siglo XIX y la primera mitad del XX y las actuales por el mediterráneo desde el norte de África. *El mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gambaro y *Stefano* (1997) de María Teresa Andruetto; *Mare al mattino* (2011) de Margaret Mazzantini e *In fuga* (2015) de Domenico Manzione, tratadas desde los planteos de los imaginarios de Durand y los sueños acuosos de Bachelard, resultan una elección inteligente para ofrecer válidas lecturas de la representación del agua en contextos migratorios.

El Uruguay se hace presente a través de la novela *Mugre rosa* (2020) de la escritora uruguaya Fernanda Trías en el estudio de Margherita Cannavacciuolo. La relación entre el agua y la constelación de imágenes del cautiverio, así como la presencia de una transformación misteriosa del ecosistema de un mundo sin nombre y la contaminación de las aguas que desencadenan una epidemia, permiten una relación interesante entre la novela y la experiencia globalizadora de pandemia del Covid en el mismo año de su publicación.

Otra vez Bachelard colabora para interpretar las imágenes del agua, en este caso contaminadas, y la vida interior. El cautiverio y las distintas figuraciones del encierro se enriquece con el análisis de la isotopía acuática con que se construye en el relato y se ficcionalizan las relaciones (o distancias) de los hombres entre sí y su propia interioridad, profundizados por la inercia y la ausencia de reacción.

El teatro hace su aparición en la *Trilogía del naufragio* de la dramaturga siciliana Lina Prosa y un planteo sobre la inmigración africana en Italia. Según Karín Chirinos Bravo el agua es en esa propuesta dramática, escenario de vida, tránsito y cambio y de tragedias que la política colabora en amplificar. El trabajo comienza destacando el lugar que ocupa la escritora en la perspectiva dramática femenina contemporánea, por su participación en festivales y encuentros de género. También por haber sido la primera autora de teatro italiana representada en la *Comédie française* en 2013 por su articulación entre el mito y los traumas de sociedad contemporánea: la crisis económica, la enfermedad, la condición de la mujer, la condición migratoria y la cuestión de la frontera. La propuesta de Prosa desafía la recurrente occidentalización del Mediterráneo para recuperar su imagen como un mar de hibridación y unión y desde las potencialidades de la oralidad.

Chirinos Bravo destaca además el desafío de traducir esta obra al español en la variedad diatópica andina, para relacionarla con la experiencia distópica de un país como Perú marcado por una fuerte migración interna, sobre todo andina hacia Lima, la capital durante el siglo XX y recientemente afectada por la inmigración internacional, de origen venezolano. La actividad, pensada en los marcos de teatro comparado, se postula como estrategia para socializar nuevas prácticas artísticas que visibilizan al sujeto subalterno inmigrante abyecto como sujeto de la historia y en pensar la traducción como un gesto político para la instalación de nuevas ciudadanías.

El último artículo, a cargo de Rocío Luque, toma en consideración las unidades fraseológicas que se han creado alrededor del núcleo «agua» en las diferentes variedades del español americano para observar cómo este elemento, esencial en la vida humana, refleja el universo cultural, la

visión del mundo, las creencias, los estereotipos y la competencia metafórica de las comunidades lingüísticas involucradas. La autora parte de la idea de que existe una tipología fraseológica on-tológica que consta de una serie de metáforas elaboradas mediante asociaciones consideradas de carácter universal.

Luego de frecuentar un importante número de diccionarios, desde la RAE a diccionarios de localismos americanos, la autora selecciona unidades fraseológicas que transparentan una asociación entre el agua y sus propiedades o funciones y construcciones parcialmente opacas en su significado. Dando cuenta además de la proyección que se da con la imagen generada de un nombre común.

Su intención es realizar un análisis semántico de las UFS para establecer relaciones de sinonimia, antonimia, hiponimia, polisemia u homonimia y prestar especial atención a cómo las locuciones varían en base al país hispanohablante, tanto en las diferentes variedades del español americano como en las construcciones polisémicas, las variantes, los barbarismos y los indigenismos presentes en ellas.

Como es posible observar, la riqueza de las propuestas, la polifonía de sus abordajes y la variedad de los modos de tratar un mismo elemento tan consustancial a la vida del hombre y por ende a sus ideogramas e imaginarios, como es el agua, hacen de este volumen de la revista *Oltreceano* una publicación dirigida a públicos diversos y al mismo tiempo hermanados en el interés y la consulta.

Una invitación con satisfacción asegurada tanto para investigadores como para curiosos y para los amorosos diletantes del arte de la lectura.

Referencias

- Dionisi, Maria Gabriella (2024). «L'acqua in Paraguay. Tra vita, morte e possibile rinascita». *Oltreceano – Agua y Migraciones* (Número 22). Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti – CILM.
- Serafin, Silvana (2024). «El agua como “lágrimas vitales” en los textos de las migraciones de ultramar». *Oltreceano – Agua y Migraciones* (Número 22). Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti – CILM. Udine: LINEA Edizioni.

María Lucía Puppo*

Universidad Católica
Argentina / Consejo
Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas,
Argentina
mlpuppo@uca.edu.ar

Una antología reúne múltiples voces de poetas uruguayas

Flores raras: [escondido país]. Poesía de mujeres uruguayas. Silvia Guerra y Jesse Lee Kercheval (compilación y edición), Prólogo de Lucía Delbene, Epílogo de María Rosa Olivera-Williams
ISBN: 978-9915-676-04-3
Cantidad de páginas: 448
Casa editora: Yaugurú-La madre del borrego
Año: 2023

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad semestral,
enero-junio, 2024
vol. 22, núm. 27, e0051,
revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

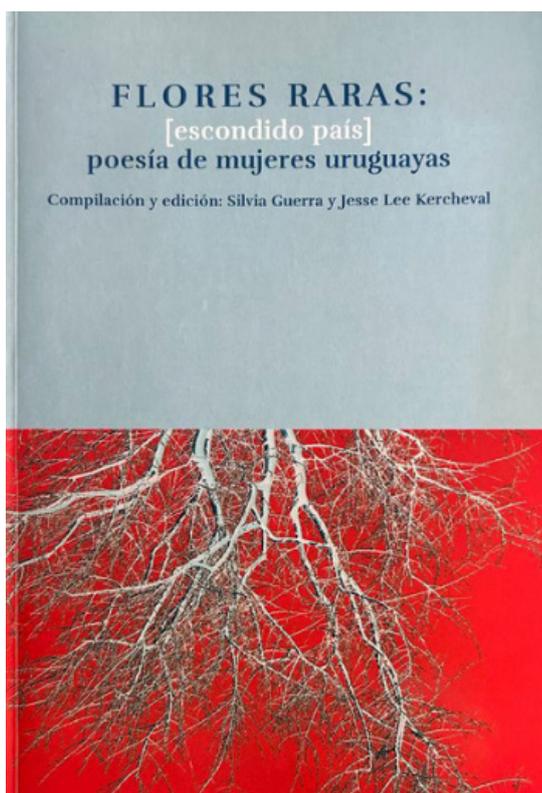
Recepción: 08 09 2023
Aprobación: 06 06 2024

URL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/13124>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2024.27.e0050>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



*María Lucía Puppo es doctora en Letras y miembro de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Es Profesora Titular de Teoría de la Comunicación y de Teoría y Análisis del Discurso Literario en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Ha conducido proyectos referidos a poéticas y escrituras de mujeres en Hispanoamérica, los vínculos entre palabra e imagen, la espacialidad y los afectos. <https://orcid.org/0000-0002-4413-8306>

Es un lugar común de la crítica asociar la «rareza» a la literatura uruguaya. La categoría se refuerza si además pensamos en el género de la poesía y, aún más, si tomamos en cuenta la poesía escrita por mujeres. En esta estela se inscribe *Flores raras: [escondido país]. Poesía de mujeres uruguayas*, una antología compilada y editada por Silvia Guerra y Jesse Lee Kercheval y publicada por los sellos montevideanos Yaugurú y La madre del borrego en marzo de 2023. Señalaremos cuatro importantes motivos que nos conducen a celebrar la aparición de este volumen.

El primer motivo es que este libro viene a subsanar un vacío histórico, editorial y crítico al acercarnos los nombres y las obras de muchas autoras uruguayas que actualmente no integran el grupo de las más conocidas, leídas o estudiadas. Esto responde a una voluntad explícita de las editoras, quienes apelan en este libro a las poetisas del presente y del porvenir para pensar una nueva genealogía donde sea posible que las autoras y las obras se relacionen «sin olvidos y sin intervenciones» (Guerra y Kercheval, 2023:12). Mediante este gesto estético y a la vez político de elegir y reunir borgeanamente a sus precursoras, Silvia Guerra y Jesse Lee Kercheval actúan en nombre de las poetisas e inauguran una relectura del pasado que abre futuros, en la medida en que resulta también un cuestionamiento profundo de las dinámicas del campo intelectual y la historiografía literaria. Entre las autoras rescatadas del olvido podemos mencionar, citando el acertado prólogo de Lucía Delbene, a Petrona Rosende, la única mujer incluida en el *Parnaso Oriental* de Luciano Lira, a Luisa Luisi y María Carmen Izcúa Barbat, compañeras de generación de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, y a Virginia Brindis de Salas, la «primera mujer afro en publicar un libro en América Latina» (Delbene, 2023:17). La inclusión de poemas de estas autoras permite complejizar los panoramas de cada período, donde coexisten voces y perspectivas plurales entre las escritoras.

Una segunda razón para celebrar es que esta antología nos presenta significativos y –en la mayoría de los casos– numerosos poemas de cada una de las autoras seleccionadas. Frente a otras compilaciones que se limitan a ofrecer uno o dos poemas bajo una misma firma, en *Flores raras...* accedemos a una variedad de textos que posibilitan el descubrimiento de distintos tonos, temas y procedimientos desarrollados en diferentes etapas de la trayectoria de una misma poeta. Así, por ejemplo, se incluyen doce poemas de María Eugenia Vaz Ferreira tomados de sus dos libros de poesía, y dieciséis composiciones de Amanda Berenguer cuyo origen se remonta a seis de sus poemarios publicados entre 1952 y 2010.¹

La tercera causa a destacar es que el libro aloja poemas de autoras de Montevideo y del interior de Uruguay, a la busca de ese «escondido país» con el propósito de desafiar o sortear los circuitos habituales de publicación y distribución de los libros de poesía, que –como sabemos– a veces son más reacios a cruzar las fronteras regionales que las internacionales.

Un cuarto motivo de celebración se emparenta con la invitación que *Flores raras...* nos hace, tal como lo señala María Rosa Olivera-Williams en un inspirador Epílogo, a «leer de otra manera» (Olivera-Williams, 2023:389). Corresponde que nos preguntemos, entonces, qué nuevos modos de lectura se abren una vez iniciado el recorrido por sus 448 páginas. A modo de respuesta, quisiéramos mencionar tres palabras claves que designan posibles cartografías de lectura, es decir, formas creativas de transitar por los poemas que nos descubre el volumen. Esas tres palabras son: confluencias, intensidades y derivas.

«Confluencias». A la hora de diseñar el contenido del libro, las compiladoras, según nos explican, optaron por «pensar en procesos y no tanto en singularidades aisladas» (Guerra y Kercheval, 2023:9). Es decir que, a contrapelo del individualismo que caracteriza nuestro tiempo, en el enorme conjunto de autoras y poemas elegidos Guerra y Kercheval advierten continuidades y rupturas relacionadas con «intereses que se repiten, los temas a los que se vuelve, cómo manejan las mujeres el ámbito doméstico como lugar de acción, de vida, cómo muchas veces posan el ojo en las mismas minucias, y cómo todo eso se vuelve tema en tanto material de escritura y también,

cómo deviene en pensamiento de género» (Guerra y Kercheval, 2023:9). Esas zonas de confluencia nacen de preguntas comunes acerca de qué significa escribir con un cuerpo de mujer, cómo integrar las esferas de lo intelectual y lo afectivo, lo público y lo privado, cómo establecer pactos con los otros –varones, pares escritoras/es– que sean justos y equitativos.

Los poemas de la antología ponen de manifiesto intersecciones entre la vida y la obra, como cuando descubrimos que Susana Soca, admirada por Borges, escribió su propia versión del mito en «Ariana en el laberinto» (140). A veces la trama invisible une objetos, seres y miradas, como lo demuestran los hilos que van de los poemas de Izcúa Barbat a las fresas, granadas y manzanas que escudriña Amanda Berenguer. Si el humor vincula la avispa de Edgarda Cadenazzi a las famosas criaturas perpetuadas por Francis Ponge, la técnica del objetivismo se funde con la perspectiva ecológica en la serie de poemas de Ida Vitale que giran en torno al sinsonte y en aquella composición de María Díaz de Guerra que, empatizando con la queja del chingolo, confiesa: «Qué tristeza ser pájaro» (250). El universo alado también puede resultar metáfora de la fusión entre vida, poesía y pensamiento, como lo pone en evidencia «la paloma kantiana» evocada por Circe Maia (351).

En el reparto de lo sensible, tradicionalmente a las mujeres les fueron asignados los espacios de la emotividad y el cuidado. Apropiándose de esos espacios con una nueva conciencia, la poesía de mujeres uruguayas delinea zonas comunes a partir de un género íntimo, la carta, y de dos géneros populares, el tango y el candombe. Otra estrategia consiste, inversamente, en incursionar en ámbitos que durante siglos fueron retaceados al mundo femenino, como lo son los campos de las ciencias y la matemática. Así, Cadenazzi declara «Soy un logaritmo / en un teorema nocturno» (143) y Ana Vila nos susurra desde sus *Poemas económicos* (1972): «Movimiento / no sirve como criterio de diferenciación / las variables pueden tener / movimiento equidistante» (345). En estos casos podemos reconocer esa «doble voz» que Alicia Genovese advirtió en la escritura de las mujeres, capaz de alojar en su reverso una expresión en sordina que responde de forma desviada y desafiante al discurso hegemónico (Genovese, 2015).

Otras notas caracterizan a una constelación de poetas y poemas que hacen foco en el tratamiento de la dicción, donde alternan «Usted, tú, vos» (357), como ironiza un verso de María Ester Canttonnet. El dominio de las rimas fascina en Antonia Artucio Ferreira, Elina Castellanos, Julia Clavel y Mercedes Rein; el ritmo de los versos nos acuna en Idea Vilariño y Graciela Saralegui; se impone la música de la prosa en los textos de Suleika Ibáñez y de las hermanas Marosa y Nina di Giorgio. Hay varias autoras que inscriben su nombre propio en el poema; algunas de ellas se inclinan por el autorretrato. En un país de fuerte impronta laica, le hablan a Dios varias poetas, entre las que se cuentan María Adela Bonavita, Selva Márquez y Clara Silva.

«Intensidades». La banalidad, el prosaísmo o el puro divertimento verbal no tienen cabida en los poemas que integran *Flores raras...* Por el contrario, la intensidad se destila de palabra a palabra, de verso a verso. Tomemos, por ejemplo, el poema de Juana de Ibarbourou donde se expresa el deseo de andar libre de noche como lo hacían los hombres, algo que en su época era imposible de pensar en las señoritas y señoras «de buena reputación». Hoy reparamos en la pena, la frustración y la bronca que confluyen en la queja de la hablante poética que da nombre a un malestar colectivo: «¡Qué pena tan honda me da ser mujer!» (56).²

Escenas de dolor intenso se configuran en poemas de tonos y contextos muy diversos: Paulina Medeiros evoca el dolor de la madre que ha perdido a un hijo (125); Silvia Herrera visibiliza el llanto y la pobreza de quien afirma «Tenés que sufrir tanto todavía» (277); Selva Casal recuerda el paso de la violencia («espero un ómnibus pero dice muerte») y elige transformar la herida en un compromiso de vida: «No dejaremos solos a los muertos» (285).

Ya hemos hecho referencia al juego de los pronombres de segunda persona, al discurso epistolar y a las huellas del tango en los poemas. Amores apasionados se construyen y deconstruyen en los textos de Idea Vilariño y Alcira Soust Scaffo, mientras que otros postulan en cambio amores apacibles, cotidianos, ya sea por el paisaje del campo («Mi pradera» lo llama Alba Roballo), o bien

por el río, las calles, los cafés y los personajes de la ciudad, como lo prueba el «Pregón número uno» de Brindis de Salas:

Marimorena
 todos los días vende los diarios;
 tiene una pena
 Marimorena
 y es su sudario. (166-67)

«Derivas». Esta antología de poesía de mujeres uruguayas nos propone a las y los lectores ir más allá de los poemas que nos ofrece. Quien se entrega a sus páginas posiblemente experimente un interés por conocer otros textos o la totalidad de la obra poética de tal o cual autora. Las precisas notas biográficas que se incluyen al final del libro también pueden despertar la curiosidad para averiguar más, por caso, de la agitada vida de Blanca Luz Brum o los encomiados cuentos fantásticos de Gisela Zani (Welker). Este es un libro que lleva a otros libros.

Hay más derivas que parten de la lectura de *Flores raras* y que ya se han sugerido, pues tienen que ver con la conciencia de hermandad entre las poetas del presente, el pasado y el porvenir, así como también con la reflexión en torno al oficio de la escritura y a la poesía en tanto discurso que reconoce sus potencialidades, sus alcances y sus límites. «Todos los poetas son judíos» nos señalaba Marina Tsvietáieva para indicar que ningún nomadismo ni ninguna atrocidad son ajenos a la lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje. En Uruguay, Alba Tejera se inscribirá en esa misma tradición apátrida:

Yo no tengo padre,
 yo no tengo madre,
 solo un sábado
 grande y desierto
 entre las manos. (296)

Sea para expresar la orfandad existencial o para iluminar los pequeños prodigios que nos rescatan en el instante vivo, la poesía insiste y persiste. La suya es la fuerza de la fragilidad, la misma de los pájaros y las flores. Consideremos entre estas últimas el jazmín, que aparece «quebrado» en un poema de Sara de Ibáñez (178) y que «inquieta» aloja un «secreto» en otro de Dora Isella Russell (264). ¿Se trata de un jazmín del país o de un jazmín del Cabo? Ya casi no importa la diferencia cuando se puede afirmar a coro con Berenguer:

Duermo con jazmines, desayuno con jazmines,
 me como los jazmines, degluto sus corolas,
 paladeo, mastico su perfume.
 Vivo en los jazmines, pienso en los jazmines
 y canto enamorada entre jazmines. (215)

Nos hemos sumergido de lleno, finalmente, en una marea –blanca, perfumada, compacta– de sonidos y reverberaciones. Debemos aceptar entonces con Marosa di Giorgio que «nada podía detener a los jazmines» (327). Y si nada pudo detener sus voces en el pasado, todo indica que nada podrá detenerlas, tampoco, en el futuro.

Referencias

Genovese, Alicia (2015). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Segunda edición. Villa María, Córdoba: EDUVIM.

Guerra, Silvia y Kercheval, Jesse Lee (Ed.) (2023). *Flores raras: [escondido país]. Poesía de mujeres uruguayas*. Prólogo de Lucía Delbene, Epílogo de María Rosa Olivera-Williams. Montevideo: Yaugurú - La madre del borrego.

Storni, Alfonsina (1994). *Poesías completas*. Buenos Aires: Galerna.

Notas

- 1 Es preciso destacar que Silvia Guerra seleccionó y prologó *El río y otros poemas*, una excelente antología de la obra poética de Amanda Berenguer (Montevideo: Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos Uruguayos, 2011).
- 2 Hay similitud entre esta escena y la de un poema de Alfonsina Storni que presenta a una mujer sumida en la tristeza, de rodillas al pie de la cruz de Cristo, suplicando «¡Señor, el hijo mío, ¡que no nazca mujer!» (Storni, 1994:213). Se trata del poema «La que comprende», incluido en *Languidez* (1920). Tanto en este poema como en el de Ibarbourou, una lectura de género advierte la impotencia de las protagonistas frente a las desigualdades que existían, en el plano jurídico y en el plano social, entre hombres y mujeres.

