

El hilo de la fábula

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

Diecinueve

2019, Santa Fe, República Argentina

ISSN 1667-7900



Universidad Nacional del Litoral

Rector

Enrique Mammarella

Directora Ediciones UNL

Ivana Tosti

Decana Facultad Humanidades y Ciencias

Laura Tarabella

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 y en el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas por el CONICET en Nivel 1 desde 2013. N° 600 a nivel mundial según Ranking REDIB 2018 de revistas científicas iberoamericanas (<https://redib.org/recursos/Ranking/Revistas>)

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of the Centre for Comparative Studies of the Universidad Nacional del Litoral, publishes original and previously unpublished works, interviews and reviews related to comparative interests: theories, criticism of Argentine literature and foreign literatures, languages,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 and the Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas by CONICET at Level 1 since 2013. N° 600 worldwide according to Ranking REDIB 2018 of Latin Americans scientific journals (<https://redib.org/recursos/Ranking/Revistas>)

El hilo de la fábula

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

Directora

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral)

Comité Honorario

Raúl Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Daniel Balderston (University of Pittsburgh, EEUU)

Ana María Barrenechea (Universidad de Buenos Aires) †

Federica Bertagna (Università di Verona, Italia)

Jean Bessière (Université de la Sorbonne, Paris)

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

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

Rolando Costa Picazo (Universidad de Belgrano – Universidad de Buenos Aires)

Roberto Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Biagio D'Angelo (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest, Hungría)

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

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

Tania Franco Carvalhal (Universidade Federal de Rio 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)

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

Elvio Guagnini (Università di Trieste, Italia)

María Kodama (Fundación Internacional Jorge Luis Borges)

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

María Rosa Lojo (Universidad del Salvador)

Ilaria Magnani (Università degli Studi di Roma Tre, Italia)

Daniel Henry Pageaux (Sorbonne Université, Francia)

Jorge Panesi (Universidad de Buenos Aires)

Michel Riaudel (CRIMIC, Sorbonne Université, Francia)

Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba)

Alessandro Scarsella (Università Ca'Foscari Venezia, Italia)

Mónica Szurmuk (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Comité Científico

Pampa Arán (Universidad Nacional de Córdoba)

María Isabel Barranco (Universidad Nacional de Rosario)

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

Gustavo Bombini (Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de La Plata)

Lisa Bradford (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Fernanda Bravo Herrera (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Lila Bujaldón de Esteves (Universidad Nacional de Cuyo)

Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)

Antonella Cancellier (Università di Padova, Italia)

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daniel Capano (Universidad del Salvador)

Santiago Cortés Hernández (Universidad Nacional de México, México)
Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires)
Miguel Dalmaroni (Universidad Nacional de La Plata)
Françoise Dubor (Université de Poitiers, Francia)
Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba)
Blanca Escudero de Arancibia (Universidad Nacional de Cuyo) †
Jorge Fondebrider (Club de Traductores Literarios de Buenos Aires)
Gloria Galli de Ortega (Universidad Nacional de Cuyo) †
Axel Gasquet (Université Clermont Auvergne, Francia)
Berenice Araceli Granados Vázquez (Universidad Nacional de México, México)
Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba, España)
María Rosa Lojo (Universidad del Salvador)
Jimena Néspolo (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Zulma Palermo (Universidad Nacional de Salta)
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)

Comité Editorial

Adriana Crolla (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)
Oscar Vallejos (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)
Ivana Chialva (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)
Ana Copes (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Responsable de este número

Oscar Vallejos (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Secretario de redacción

Miguel Ángel Gavilán (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral –
Asociación Santafesina de Escritores)

Correctora Valeria Ansó (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral)

Colaboradores lingüísticos y traductores

Inglés: Ricardo Ramírez (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/Instituto «Almirante Brown», Argentina) // **Francés:** Silvia Zenarruza de Clément (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/Instituto «Almirante Brown», Argentina); Viviana Basano (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral/Instituto «Almirante Brown», Argentina) // **Portugués:** Celina Lagrutta (Traductora free lance, Brasil) // **Italiano:** María Luisa Ferraris (CEC–Universidad Nacional del Litoral/Asociación de Mujeres Piamontesas de la República Argentina, Argentina); Marco Franzoso (CEC–FHUC–Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Coordinadora editorial María Alejandra Sedrán

Diseño interior y tapa **TÈ DE TINTAS**

Dirección para enviar colaboraciones:

revistaehilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Consulta virtual:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/issue/view/619>



ediciones **UNL**

Secretaría de Planeamiento
Institucional y Académico,
Universidad Nacional del Litoral,
Facundo Zuviría 3563, cp. 3000,
Santa Fe, Argentina.
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Índice

Prólogo

Oscar Vallejos (Universidad Nacional del Litoral): Periferia, literatura y estudios comparados _____	9
--	---

Uno, pasión intacta

(un lugar para la teoría)

Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro): Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura–mundo _____	15
--	----

Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires): Comparatismo cimarrón: un método supranacional _____	25
---	----

Michel Riaudel (CRIMIC, Sorbonne Université): Para un examen crítico del comparatismo francés. <i>Traducción del francés: Silvia Zenarruza de Clement</i> (Universidad Nacional del Litoral) _____	39
--	----

Dos, paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Silvia Cattoni (Universidad Nacional de Córdoba): Cesare Pavese en <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> de Ricardo Piglia _____	53
---	----

María Luisa Ferraris (Centro de Estudios Comparados – Universidad Nacional del Litoral): Lina Beck–Bernard y Domingo Faustino Sarmiento en el punto de tangencia _____	67
--	----

Rosa María Calero Jurado (Universidad de Córdoba, España): La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo en <i>Inés y la alegría</i> de Almudena Grandes _____	83
--	----

Hugo Echagüe (Universidad Nacional del Litoral): Paul Celan a través de Píndaro y Hölderlin. Trabajar las lenguas o traducción y reescritura _____	97
--	----

Fabrizio Welschen (Universidad Nacional del Litoral) – Enrique Butti (escritor–periodista): Los epígrafes delatores _____	115
---	-----

Tres, lo uno en lo múltiple

(un lugar para la confluencia
y la pasión de archivo)

Dossier 1: lenguas en contacto

Adriana Crolla (Centro de Estudios Comparados – Universidad Nacional del Litoral). Prólogo _____	125
--	-----

Angela Di Tullio (Instituto de Filología «Dr. Amado Alonso»): El cocoliche en cuestión _____	127
--	-----

Susana Dorato (Universidad Nacional del Litoral – Universidad Autónoma de Entre Ríos) – John Hayek (University of Melbourne): La inmigración italiana en Santa Fe: español e italiano en contacto. Motivaciones, metodologías y primeros resultados de un proyecto internacional _____	137
--	-----

Fernanda Bravo Herrera (Universidad de Buenos Aires – CONICET): Lenguas en desplazamiento. Representaciones «literarias» de problemáticas lingüísticas en la e(in)migración italiana en Argentina _____	153
---	-----

Dossier 2: literatura y género: ¿una tensión irreductible?

- Adriana Crolla (Centro de Estudios Comparados – Universidad Nacional del Litoral): Prólogo _____ 169
- María Teresa Andruetto: ¿Qué escriben y cómo escriben las mujeres? _____ 171
- María Rosa Lojo: Las originales perdidas: una tradición literaria de mujeres para integrar el canon nacional _____ 175
- María Rosa Pfeiffer: Género chico _____ 181

Cuatro, múltiples moradas

(un lugar para los pasajes discursivos)

- Aníbal Cetrangolo (IMLA. RIIA. Universidad de San Martín): La dramaturgia musical en el litoral. Una propuesta de estudio internacional _____ 189

Cinco, escenas de la vida académica

(un lugar para el encuentro con nuestros invitados)

- Axel Gasquet (Université Clermont Auvergne): El mediador insomne: Fredi Guthman en Asia y las Islas del Pacífico _____ 203

Seis, testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

- Adriana Crolla (CEC – Universidad Nacional del Litoral): Prólogo convivial para Roberto Fernández Retamar _____ 221
- Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas. Cuba): Prólogo a *Prólogos para la memoria* _____ 225
- María José Leorza y Diego Alexander Olivera (Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral – Universidad Nacional del Litoral): In Memoriam Profesor Claudio Horacio Lizárraga (1969–2019) _____ 235

Siete, glosa(s)

(un lugar para el comentario y la información)

- Norma E. Levrand (Universidad Nacional del Litoral – CONICET): Reseña de *¿Qué es la historia del conocimiento? Cómo la información dispersa se ha convertido en saber consolidado a lo largo de la historia* de Peter Burke _____ 243
- Nora Sforza (Universidad de Buenos Aires – Universidad del Salvador): Reseña de *Del texto al metatexto. Estudio de literatura italiana y comparada* de Daniel Alejandro Capano _____ 246
- Gabriel Matharan (Universidad Nacional del Litoral – Universidad Autónoma de Entre Ríos): Reseña de *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene* de Isabelle Stengers _____ 249

Ocho, la letra estudiante

(un espacio joven)

- Gaspar Bertoni (Universidad Nacional del Litoral): Notas de una investigación: migración, clandestinidad y puesta en juego de la identidad. Acercamiento a las problemáticas de migración e identidad para una lectura de *Io, venditore di elefanti* (1990) de Pap Khouma _____ 257
- Convocatoria para publicación y normas de presentación _____ 269

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.

67

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.

Periferia, literatura y estudios comparados

Oscar Vallejos

Universidad Nacional del Litoral

Mimesis de Erich Auerbach (1942) se considera como punto de inflexión para los estudios literarios y comparados. Esta inflexión proviene de una condensación de dos condiciones: las condiciones del trabajo académico y de la producción intelectual. Estas instalan una sensibilidad creciente desde mediados del siglo XX en la vida universitaria y sus mundos circundantes hacia la reflexividad, hacia lo que va a llamarse políticas del conocimiento. *Mimesis* fue elaborado e incluso imaginado en lo que era la periferia de Europa en el contexto de la segunda Gran Guerra y la situación del pueblo judío. La periferia ingresa al núcleo de los estudios literarios en tanto Auerbach reconoce que *Mimesis* no hubiera sido posible sin las condiciones peculiares que la vida académica en Estambul planteaba. La otra cuestión es el tema de *Mimesis*: la representación de la realidad en la literatura. Esta formulación cuidadosa tiene varias posibilidades: la formulación más directa es el problema del realismo; como reconoce Auerbach: una historia sistemática y completa del realismo no ha dejado de aparecer como necesaria. Y lo es porque lo que está en debate es la relación de la literatura con el mundo y con los lectores (y los críticos). Es decir, la cuestión de la representación de la realidad en la literatura no ha dejado de crecer tampoco. Aquí nos centraremos en el tema de la periferia.

89

Producir en la periferia, producir la periferia

El término periferia está cargado de significación. Apareció como un término político y cada vez más se desplazó hacia un término descriptivo de las condiciones epistémicas y económicas en las que se organiza mundialmente el sistema de producción y de circulación de conocimiento y mercancías (Cf. Matharan, 2016). La clave que nos interesa es cómo *Mimesis* replantea el modo en que se produce conocimiento en la periferia y en el contexto de una ciencia y una práctica académica mundializada. Las condiciones que están expresadas por *Mimesis* son las del exilio y la falta.

La cuestión del exilio tiene una especificidad que excede la cuestión periférica. El caso de Auerbach y de los profesores e intelectuales judíos europeos ofrecen o transitan la experiencia del exilio como destierro. Muchos intelectuales y profesores nacidos en la periferia fueron al exilio hacia los países centrales también por persecuciones políticas y, de manera específica, forzados por la búsqueda de condiciones para sostener la actividad académica; lo que suele leerse como fuga de cerebros.

Lo que nos interesa aquí es leer el exilio como un principio epistemológico y metodológico para la literatura y los estudios comparados.

El texto de Said (Said, 1984) *Reflexiones sobre el exilio* plantea que el exilio genera una conciencia contrapuntística y este es justamente uno de los principios metodológicos que conceptualiza y moviliza en su trabajo crítico. Said (1984) incluye un pasaje de Hugo de San Víctor que es el mismo que refiere Auerbach en *Filología de la Weltliteratur* (Auerbach, 1952): «el hombre perfecto es aquel para quien el mundo entero es una tierra extraña» (Hugo de San Víctor citado por Said, 1984: 193)

Las condiciones por las que Auerbach y Said plantean el exilio son muy distintas; pero estas reflexiones muestran que la condición de extrañamiento es constitutiva de la producción de conocimiento en la periferia. Esta producción siempre es contrapuntística pues, como plantea Vessuri (1984), la periferia mantiene una relación de dependencia respecto de los países centrales en tres aspectos: el de los conceptos, el de los temas de investigación y el de las instituciones que albergan las actividades académicas. A esos tres habría que agregarle un cuarto: el de la lengua.

La producción de conocimiento en la periferia forma parte de un sistema mundial de producción de conocimientos que, como plantea el texto seminal de Basalla (1967), ofrece saberes sobre territorios y pueblos; pero ingresan a ese sistema mundial en tanto son leídos con conceptos o en organizaciones temáticas o en contextos institucionales dependientes de los países centrales y por ello mismo adquieren una condición contrapuntística.

Auerbach insiste en una falta fundamental de la periferia: las bibliotecas (Cf. Auerbach, 1943). Este es un elemento relevante para comprender las condiciones de producción de conocimiento en la periferia. Las bibliotecas son una tecnología para la producción de conocimiento que reorganizaron los europeos; sobre todo a partir del siglo XIX, y como sostiene Mollier (1999), las bibliotecas se constituyen en un espacio para un público que no sólo las frecuenta sino que hace ellas un locus de estudio o de trabajo.

En el Prefacio a la edición estadounidense del texto *Introduction aux études de philologie romane* (editado en francés en Estambul en 1943 ya que el francés era la lengua en la que Auerbach dictaba sus clases) Auerbach hace referencia a que estaba lejos de las bibliotecas europeas y norteamericanas (Cf. Auerbach, 1943). Auerbach fue incluso bibliotecario antes de asumir como profesor de Filología en Marburgo, de manera que conocía la tecnología de las bibliotecas europeas con mucho detalle. Si bien continúa el debate acerca de si Estambul contaba o no con una biblioteca que pudiera ser la base material de la investigación de Auerbach (Cf. Seyhan, 2005) lo que hay que comprender es que una biblioteca no es sólo un repositorio de libros y textos sino una tecnología e, incluso, un espacio de socialización. Auerbach pone en visibilidad una condición de la producción de conocimiento en la periferia: el carácter fragmentado del sistema de producción.

La centralidad de las bibliotecas se discutió en la Universidad Nacional del Litoral en la misma época en la que Auerbach marcha al exilio hacia Estambul. La creación de Institutos de Investigación a fines de la década del treinta del siglo pasado permitió esa discusión. En la medida en que estos Institutos se creaban para recibir a profesores europeos exiliados, la Universidad Nacional del Litoral también se convierte en un refugio de notables como Beppo Levy, Luis Santaló y Aldo Mieli. Aquí cobra especial relieve la biblioteca de historia de la ciencia de Aldo Mieli.

Mieli se traslada desde Francia con su biblioteca. La Universidad Nacional del Litoral lo contrata para dirigir el recién creado Instituto de Historia y Filosofía de la Ciencia (1939). Mieli cede a la Universidad su biblioteca que es considerada como «única en su género» (Cf. Plá, 1972). Allí inicia un proceso de catalogación y de armado de fichas bibliográficas. Sin embargo, el auge de posiciones también fascistas en la Argentina propició la intervención de la Universidad del Litoral por Jordán Bruno Genta. El interventor termina el contrato con Mieli y lo condena a una suerte de exilio dentro del país. Lo relevante es que se produce una disputa entre Mieli y la Universidad del Litoral por la biblioteca; finalmente la Universidad se la restituye. El despido de Mieli no sólo priva a la Universidad del Litoral de un cuadro formado en historia de la ciencia y estudios de sexualidad sino también de su biblioteca. Muchos años después de muerto Mieli, su biblioteca ingresa a la Facultad de Exactas de la Universidad de Buenos Aires.

Esta historia muestra que la tecnología de la biblioteca, de absoluta necesidad para las ciencias filológicas e históricas, es efectivamente una falta en la periferia. Y esa falta no sólo es para la filología y la historia clásicas sino también para aquellas que dependen del acceso a los libros del presente, incluso producidos en los territorios periféricos.

De manera que las condiciones de producción de conocimiento en la periferia expresadas por Auerbach marcan una agenda no sólo de estudio sino de políticas del conocimiento. Políticas del conocimiento que no sólo tienen que ver con cómo emergen disciplinas y tradiciones de estudio sino con las condiciones de dependencia académica y con las condiciones materiales que son necesarias para ingresar al sistema mundial de producción de conocimiento.

Referencias bibliográficas

- AUERBACH, E. (1942). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. [Traducción de I. Villanueva y E. Imáz]. México: Fondo de Cultura Económica. 1950.
- (1943). *Introdução aos estudos literários*. [Traducción de José Paulo Paes]. São Paulo: Cosac Naify.
- (1953). Filología de la Weltliteratur. [Traducción de Pablo Gianera]. *Cuadernos de Teoría y Crítica*. (3), 101–114. Viña del Mar. Septiembre de 2017.
- BASALLA, G. (1967). The spread of the Western Science. *Science*. 156.

611–622.

MOLLIER, J.Y. (1999). «Bibliotecas de Babel: colecciones, diccionarios y enciclopedias» en *La lectura y sus públicos en la edad contemporánea. Ensayos de historia cultural en Francia*. [Traducción de Víctor Goldstein]. Buenos Aires: Ampersand, pp. 161–174. 2013.

PLÁ, C. (1972). El Instituto de historia y filosofía de la ciencia de la Universidad Nacional del Litoral. *Saber y Tiempo*. 4 (16), 91–102. Buenos Aires: Universidad Nacional General San Martín. Julio–Diciembre 2003.

SAID, E. (1984). «Reflexiones sobre el exilio» en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. [Traducción de Ricardo García Pérez]. Barcelona: Debate, pp. 179–194. 2005

——— (1993). *Culture e Imperialism*. New York: Vintage Books.

SEYHAN, A. (2005). «German Academic Exiles in Istanbul: Translation as the Bildung of the Other» en Bermann, S. y Wood, M. (ed.) *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 274–288

VESSURI, H. (1984). ¿Qué investigar en América Latina? En «*O inventamos o erramos*» *La ciencia como ideas–fuerza en América Latina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 177–190.

Vallejos, Oscar

«Periferia y literatura y estudios comparados». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 9–12.

Uno,
pasión intacta
(un lugar para la teoría)

Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo

Eduardo Coutinho*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumen

Desde su configuración y consolidación como disciplina académica, en la segunda mitad del siglo XIX, la Literatura Comparada ha pasado por significativas transformaciones, y hoy día, lejos de atenerse a los estudios de carácter binario entre autores, obras o movimientos literarios o al canon de la tradición occidental, la disciplina se encuentra abierta a todo tipo de expresión literaria y cultural y receptiva a otras áreas del conocimiento, caracterizándose como un verdadero diálogo de culturas. Entre los cambios por los que ha pasado el comparatismo, destacamos en este ensayo la importancia que pasó a ser dada a la circulación de la obra literaria, marcada por una mayor receptividad respecto al estudio de obras en traducción y por el énfasis sobre su contexto de recepción, y que ha dado origen a toda una línea de investigación del comparatismo que se designó «literatura-mundo». En este texto haremos una reflexión sobre esas transformaciones por las que ha pasado el comparatismo y procuraremos mostrar que, lejos de estar debilitada, la disciplina se encuentra en plena revitalización.

14 15

Palabras clave

· Literatura comparada · literatura mundo · nuevos rumbos

* Eduardo F. Coutinho (PhD–U.C.Berkeley) es Profesor Titular Emérito de Literatura Comparada de la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fue Profesor Visitante en universidades en varios países y Distinguished Visiting Scholar en la Universidad de Illinois, EUA. Fue miembro fundador y Presidente de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada y Vice-Presidente de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. Entre sus libros destacan: *The Synthesis Novel in Latin America*, *Em busca da terceira margem*, *Literatura Comparada na América Latina (trad. al esp.)*, *Literatura Comparada: reflexões (trad. al esp.)*, y *Rompendo barreiras: ensaios*.

Abstract

Since its inception and consolidation as an academic discipline in the second half of the nineteenth century, the field of comparative literature has undergone significant transformations. Far from ascribing to binary studies around the work of authors, literary masterpieces or approaches or the Western canon, this discipline has remained open to all kinds of literary and cultural manifestations and receptive of other knowledge areas, thus becoming a true dialogue amongst cultures. Among the changes that the scope of comparative literature has experienced, we hereby highlight the «circulation» of a given literary masterpiece, often characterized by a good reception on the part of translation studies and by the emphasis placed on its reception context; which in tandem has given birth to a research arena within this field that is known as «world literature». In this text, we will attempt to reflect upon the aforementioned transformations regarding the spectrum of comparative literature and try to demonstrate that far from being forgotten, the discipline has been completely revitalized.

Key words

· Comparative literature · world literature · new paths

En un libro publicado en 2003 con el título de *Death of a Discipline*, Gayatri Spivak hace un inventario de la Literatura Comparada como disciplina académica afirmando que ella había dejado de existir en su sentido tradicional, y reclama la necesidad de un nuevo comparatismo que tenga en consideración las diferencias idiomáticas, el poder estético de la literatura y las consecuencias políticas de leerse y escribirse sobre obras de otras culturas (Spivak, 2003). Como podemos ver, el término *death*, presente en el título, porta no sólo la significación de «muerte» o «final», sino principalmente la de «recomienzo», de «comienzo de un nuevo ciclo», lo que nos transporta a las transformaciones por las que la disciplina ha pasado desde su configuración y consolidación. Ya en el año de 1958, durante el Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, René Wellek había hecho referencia a la crisis de la disciplina en un texto que ha causado fuerte polémica y que ha dado origen a la designación de «escuelas» para sus diferentes momentos (Coutinho & Carvalhal, 2011). Pocos años después, en conformidad con los estatutos de la Asociación Norteamericana, concebida bajo el modelo de

la Asociación Internacional, surge el primer informe sobre el estado de la disciplina, al cual siguieron otros cuatro, con un intervalo de una década entre cada uno de ellos. Estos informes, el último de los cuales publicado en 2017, aunque vueltos hacia el medio académico norteamericano, reflejan los cambios ocurridos en el seno de la disciplina y la manera como sus especialistas la veían, ofreciendo en consecuencia un cuadro de su evolución.

Los dos primeros informes, que traen las fechas de 1965 y 1975, constituyeron una especie de sumario de las normas que la Literatura Comparada debería respetar y de los límites que ella debería observar, sobre todo respecto a la habilidad lingüística del especialista y a las relaciones de la disciplina con las demás manifestaciones artísticas y con otras áreas del conocimiento (Berheimer, 1995). Se defendía en esos informes la necesidad de utilización de textos en su idioma original, incluso en las clases, el dominio de las llamadas «grandes obras» de la tradición occidental y de la historia de esa tradición, y la familiaridad con las principales corrientes teórico-críticas del pensamiento y con los diversos métodos de abordaje del fenómeno literario. Han sido muy criticados los cursos basados en obras traducidas, especialmente los de postgrado, y la interdisciplinariedad, aunque estimulada de modo general, ha sido tratada con desconfianza. Se criticó también el énfasis sobre la teoría que pasó a dominar los estudios de Literatura Comparada desde la década de 1970, confiriendo al estudio de la disciplina un carácter predominantemente sincrónico. Este dominio de la teoría, que alcanzó un nivel sin precedentes en un país que siempre se ha caracterizado por una visión de mundo más pragmática, derivó del respaldo que la teoría francesa post-estructuralista vino a dar a los movimientos de orden político de los llamados «grupos minoritarios», y constituye la base del informe siguiente, surgido en 1993, después de un hiato en la década de 1980.

Este informe, coordinado por Charles Berheimer, tuvo como eje la cuestión de cómo la Literatura Comparada debería posicionarse delante del espacio que la teoría estaba ocupando en el contexto norteamericano, como también delante de los Estudios Culturales en boga en el momento y de la mayor amplitud de los estudios literarios en sus dimensiones multicultural, global e interdisciplinaria. El aparente internacionalismo defendido por el comparatismo del periodo post-guerra fue revelado como eurocéntrico y la tentativa de establecimiento de un modelo para la enseñanza de la disciplina había perdido su eficacia frente a la porosidad cada vez mayor de la práctica académica. El comparatismo pasó a incluir productos estéticos normalmente estudiados por otras disciplinas o provenientes de contextos culturales diversos —de carácter erudito o popular, colonial o postcolonial— y estudios de género y de modos de representación de grupos étnicos distintos, como también discusiones sobre la función y el valor de los propios estudios literarios. El informe se distingue de los anteriores por incluir textos de diversos investigadores sobre su propia visión de la disciplina y, en vez de constituir un conjunto de diagnósticos y de tentativas de regularización, se erige como un diálogo vivo y a veces polémico sobre el asunto. Este modelo es el que se encuentra también en la base del informe siguiente, de Haun Saussy, que examinó a la disciplina a la luz de los cambios geopolíticos ocurridos en el principio del siglo XXI (Saussy, 2006).

Tanto el informe de Bernheimer como el de Saussy indican una significativa ampliación de la esfera de los estudios de Literatura Comparada. Pero mientras el

primero se restringe al carácter inclusivo de la disciplina, que abarca un número cada vez mayor de literaturas nacionales, de macro o micro-regiones distintas o provenientes de grupos minoritarios o de expresiones culturales dentro de un solo contexto, el segundo señala un cambio de paradigma, sobre todo respecto al énfasis excesivo que estaba siendo puesto sobre la teoría en el medio académico, a punto de causar un cierto alejamiento del estudio del texto literario. En palabras del propio Saussy en un ensayo incluido en ese volumen, «en algunos momentos, en la última década, se ha vuelto posible realizar una carrera en los estudios literarios sin hacerse referencias concretas a obras de literatura» (Saussy, 2006: 12). Esa fiebre de la teoría que ha dominado el medio académico norteamericano en las últimas décadas del siglo XX trajo sin duda contribuciones relevantes para los estudios literarios, sobre todo por la diseminación del pensamiento de los filósofos post-estructuralistas franceses que resultó en lo que vino a ser designado Desconstrucción en Estados Unidos. Pero su exceso ha dado origen también a reacciones, entre las cuales la propuesta de la *World Literature*, que ha llamado atención hacia la necesidad de retorno a los textos literarios y en una escala mucho más amplia que anteriormente.

Ese alejamiento del texto literario, causado por el énfasis excesivo en la Teoría, tuvo también un correlato en la ola que los Estudios Culturales ha desencadenado en el contexto norteamericano de la década de 1990, y las reacciones en defensa del texto ya se hallan mencionadas en los informes de Bernheimer y de Saussy. Con todo, en ese sentido, tanto los organizadores de los volúmenes como algunos de los colaboradores, además de señalar la importancia de las contribuciones de esa corriente de pensamiento para los Estudios Literarios, sobre todo por su carácter inclusivo que pasó a contemplar textos culturales distintos, dejan claro que ella no ha negado jamás, como algunos de sus seguidores llegaron a creer, la especificidad de la obra literaria. El agrandamiento del ámbito de los Estudios Literarios ha proporcionado a los comparatistas una articulación renovada del valor de la obra de arte respecto tanto a sus aspectos individuales, subjetivos, como a sus implicaciones de orden social o político, y vino a demostrar que esos dos rasgos, lejos de ser antagónicos, se encuentran inevitablemente asociados. La Literatura Comparada está vinculada tanto con la especificidad como con el elemento relacional: de un lado ella busca escudriñar la especificidad de su objeto, la obra literaria, y de otro sus relaciones con otras formas de expresión y con los discursos que constantemente se crean sobre ella.

El informe presentado en 2017 y coordinado por Úrsula Heise (Heise, 2017), se compone también de textos de diferentes especialistas, sumados a algunas entrevistas y a breves tentativas de resemantización de ciertos conceptos básicos de la disciplina, y deja claro que actualmente tanto los estudios literarios de modo general como la Literatura Comparada en particular sólo pueden ser comprendidos como un conjunto de abordajes teóricos y analíticos sobre cuestiones de lenguaje, de literatura y de medios. Es solamente desde el punto de vista de esa constelación de abordajes que se puede trazar una cartografía del comparatismo: sus principales implicaciones teóricas y metodológicas, sus negociaciones con las escalas globales, regionales, nacionales y locales de producción y recepción de textos, su relación con los medios antiguos y recientes, y su posición en el conjunto de nuevas áreas de investigación interdisciplinarias, muchas de las cuales relacionadas con la ciencia y la tecnología. Entre las diversas cuestiones tratadas en el informe que están

ocupando un espacio cada vez mayor en la agenda de la Literatura Comparada en las últimas décadas se encuentra la que ha sido designada de *World Literature*, es decir, de «literatura–mundo»¹, a veces también referida como «literatura mundial» o «literatura global», y que fue designada por Franco Moretti como «lectura distante»² (Moretti, 2013) y definida posteriormente por David Damrosch como «un modo de circulación y de lectura» (Damrosch, 2003), una manera de leer que confiere atención especial a la recepción de un texto más allá de su cultura de origen.

El término *Weltliteratur* fue creado por Goethe en la primera mitad del siglo XIX y difundido por Eckermann, después de la publicación de su *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, en 1835 —traducida al inglés como *Conversations with Eckermann*, donde el organizador del volumen ha puesto a Goethe, en vez de Eckermann, como autor. Reaccionando contra la idea de literatura nacional de moda en aquella época, Goethe afirmaba que la literatura era una producción del hombre que pertenecía a toda la humanidad, y que por tanto no podría restringirse a fronteras (Damrosch, 2003). Años después, en 1847, Marx y Engels adoptaron el término de Goethe al afirmar que desde las muchas literaturas nacionales o locales ha surgido la «literatura del mundo» o «literatura mundial», un patrimonio de toda la humanidad (Damrosch, 2003). Sin embargo, desde el principio el término ha presentado problemas por causa de la imposibilidad de definirse con exactitud. ¿Qué sería una «literatura mundial»? ¿La suma de toda la producción literaria del mundo en todos los tiempos y lugares? ¿Un canon? ¿Pero cómo un canon, si la idea de *canon* implica un recorte? ¿Qué recorte entonces se debe adoptar? ¿Cómo privilegiar determinadas obras en detrimento de otras y en qué criterios nos basaríamos para establecer eso? ¿Lo estético? ¿Pero qué sería lo estético? Y así como en el caso de la producción, o del corpus, en el caso de la reflexión sobre la literatura el término también se ha problematizado y adquirió muchas veces sentidos bastante distintos. En la esfera de la Literatura Comparada como disciplina académica, ha sido a veces empleado como sinónimo de «literatura general» o como una de las dimensiones del comparatismo, que se oponía a la tradición occidental y que se ocupaba de las relaciones entre las producciones literarias de Occidente y de Oriente, y, a mediados del siglo XX, el carácter cosmopolita presente en Goethe ha sido confundido con la búsqueda de universales, dominante entonces, pasando a asumir un tono hegemónico no sólo distante como también muy distinto del sentido original del término.

En los últimos años, sin embargo, el término ha pasado por un proceso de resemantización y, aunque siga siendo empleado para referirse a obras de todo el mundo, no se aplica más a un canon inaccesible de textos. Al contrario, su sentido se restringe ahora a las obras literarias que circulan más allá de su cultura de origen, ya sea en traducción como en su idioma original. El concepto pasa a significar un modo de circulación y de lectura de textos, aplicable tanto a obras individuales como a conjuntos determinados de obras que oscilan de acuerdo con circunstancias históricas y culturales distintas. Una obra puede pertenecer o dejar de pertenecer al canon de la literatura mundial por un doble proceso, como afirma David Damrosch: primero por ser leída como literatura, y, además, por circular en una instancia más amplia que su local lingüística y cultural (Damrosch, 2003). Una obra puede también, a lo largo de los tiempos, entrar y salir muchas veces de este canon, y puede funcionar, en un cierto momento, como literatura–mundo para algunos lectores y no para otros, así como para algunos tipos de lectura y no para

otros. Ese cambio por el cual la obra puede pasar deriva no de un proceso interno, sino de una dinámica de transformación o de contestación cultural. Pocas obras mantienen un lugar en el conjunto de obras-maestras de la tradición mundial.

La noción de circulación de una obra más allá de su contexto de origen constituye un elemento-clave en su configuración como «literatura mundo», pero en la reflexión de algunos especialistas eso no basta para caracterizarla como tal. Es necesario, para ellos, que la obra —como también el conjunto de obras o el género— sea leída como una expresión literaria, es decir, que ella sea tomada en sus componentes estéticos, y la medida de esos componentes es conferida por la crítica. Es la crítica literaria la que delimitará los elementos estéticos de cada texto y configurará el canon de una cultura, y es ella también la que esbozará el canon de la literatura mundial con base en los cánones de las diversas culturas. Este último se instituye como una selección hecha desde los cánones de las diversas culturas que forman esa entidad abstracta designada *mundo*, y tiene como rasgo fundamental su carácter inclusivo. Este rasgo constituye un gran avance en los estudios de Literatura Comparada porque rompe con el etnocentrismo que limitaba el canon global a obras europeas, y más recientemente también norteamericanas, pero presenta por otro lado como problema una ausencia de cuestionamiento de la propia noción de canon y de los procesos utilizados en su constitución. Esta es una de las divergencias, por ejemplo, entre los defensores de la propuesta y los críticos post-modernos o post-coloniales, que optan por una posible descanonización.

Este nuevo concepto de «literatura-mundo» se origina en gran parte de la importancia que pasó a ser conferida en las últimas décadas a dos cuestiones íntimamente relacionadas: la traducción de obras literarias y el contexto de recepción de esas obras. Desde el principio de los estudios de Literatura Comparada siempre hubo una fuerte reacción a la lectura de obras en traducción, y como los comparatistas eran generalmente versados en más de un idioma, y a veces en varios, eso nunca ha constituido un impedimento para el desarrollo de la disciplina. Al contrario, era un aspecto favorable que le confería prestigio y un puesto seguro en la esfera de las Humanidades en general. Hasta las décadas de 1970 y 1980, la lectura de obras literarias en traducción solo estaba permitida en los cursos de graduación, como atestiguan los primeros informes de la Asociación Norteamericana, o en los casos en que el estudiante estaba especializándose en una literatura considerada exótica, lo que constituía un rasgo evidente de etnocentrismo. Sin embargo, esa exigencia pasó a ser cuestionada por su carácter elitista y, con los avances de los estudios de Traducción, que han tenido como corolario una ampliación del concepto en las últimas décadas, la cuestión se ha consolidado, y la lectura en traducción pasó a conquistar un importante espacio en el medio académico. En el caso de la «literatura-mundo», la cuestión fue todavía más lejos: como era necesario que la obra literaria, para poder circular más allá de su contexto de origen, tuviera que ser traducida, ya que la mayoría de la gente no lee literatura extranjera en lengua original, la traducción pasó a ser parte directamente del concepto. De ese modo, en vez de ser considerada como una producción menor, la obra traducida pasó a ser vista ella propia como un elemento del sistema de la literatura-mundo. Eso no quiere decir, con todo, que el interés por el estudio de las lenguas haya sido abandonado o relegado a un plano secundario.

Hoy día es de conocimiento general que el contexto de recepción de una obra literaria pasó a ocupar un primer plano en los estudios de Literatura Comparada

desde la Escuela de Constanza de Estética de la Recepción. Pero no se puede dejar de señalar que una década antes del desarrollo de esta corriente teórico-crítica Robert Escarpit ya había realizado en Francia estudios importantes sobre el rol del público lector. Desde entonces, la figura del lector nunca más ha perdido su relevancia, y el contexto de recepción se ha vuelto tan importante como la propia obra y su contexto de producción. En el caso de la literatura-mundo, en especial, esa figura constituye un elemento clave ya que se trata fundamentalmente de un estudio de circulación y de lectura de obras. La obra literaria adquiere vida nueva en el momento en que ingresa en el seno de la literatura-mundo, es decir, cuando ella traspasa sus fronteras nacionales y/o idiomáticas, y penetra en la esfera de otros sistemas literarios y estéticos; en otras palabras, ella se vuelve una obra de literatura-mundo cuando pasa a circular más allá de su cultura originaria, sea en traducción sea en su idioma primero. La *Eneida*, de Virgilio, por ejemplo, fue largamente leída en puntos diferentes de Europa en el propio idioma en el que fue escrita —el latín—, y varios textos de Edgard Allan Poe pasaron a ser vistos como obras-maestras desde el momento en el que han sido traducidos al francés por Baudelaire.

La literatura-mundo puede configurarse, según algunos comparatistas, entre los cuales David Damrosch, desde perspectivas distintas: primero como un conjunto de obras clásicas; en seguida como un canon evolutivo compuesto de obras-maestras, y por último como «ventanas hacia el mundo» (Damrosch, 2003: 15). Las obras clásicas son las de valor trascendental o fundacional, como las que, en la tradición occidental, son identificadas con la producción griega o romana. Las obras-maestras, a diferencia de las primeras, pueden ser antiguas o modernas y no tienen necesariamente un valor fundacional. Y las «ventanas hacia el mundo» son obras que, independientemente de su carácter estético, actúan sobre sus contextos de recepción y ofrecen importantes contribuciones para la visión de mundo dominante en esos contextos y para sus relaciones interculturales con otros contextos. Esas tres perspectivas no son excluyentes: una obra como la *Eneida* puede ser al mismo tiempo un clásico, una obra-maestra y una ventana hacia el mundo contemporáneo de Virgilio, pero en todos esos casos ellas juegan un rol fundamental en la ampliación o la reformulación de los cánones tradicionalmente presentes en el medio académico. Los cursos de literatura-mundo son en general multitemporales y multiculturales, y pueden abarcar obras provenientes de tiempos y lugares bastante distintos, incluso producidos en una expresión lingüística dejada a la orilla, como el libro *Me llamo Rigoberta Menchú*.

Esta visión de la literatura-mundo como un paisaje amplio y abarcador ha sido apreciado tanto por los comparatistas que están en búsqueda de una escala planetaria como reacción a todo tipo de etnocentrismo como por los que han criticado el globalismo por sus implicaciones de orden imperialista o por relegar a un segundo plano los estudios de literatura más centrados en el texto. Sin embargo, este nuevo paradigma ha portado también algunos problemas, como el de la mediación entre un abordaje de carácter más genérico de la literatura y otro con un sentido más atomístico como el que los norteamericanos han designado de *close reading*, presente, por ejemplo, en las corrientes llamadas inmanentistas o intrínsecas. Una solución posible mencionada por algunos investigadores consiste en el abandono de cualquier perspectiva dicotómica como la que opone una sistematización globalizadora y la diversidad y especificidad de los textos escogidos. Eso se vuelve todavía más relevante cuando nos acordamos que los cánones de la literatura mundial,

como los de los estudios literarios en general, están basados en intereses de grupos determinados, que ejercen también influencia sobre la manera como ellos son traducidos, comercializados y leídos. En India, por ejemplo, la literatura-mundo adquiere una forma específica como consecuencia de la multiplicidad lingüística del país y de la presencia fuerte del inglés desde el proceso de colonización.

Sin embargo, en todos esos casos, la perspectiva adoptada por el comparatista está siempre condicionada a su locus de enunciación, porque los patrones globales de circulación de la literatura-mundo toman forma en sus manifestaciones locales. En América Latina, por ejemplo, no fueron pocas las obras que, por la circulación que han tenido en otros contextos, integraron muchas veces un sistema de literatura-mundo construido fuera del continente. Es el caso de la obra de Borges o de García Márquez, que constituyeron objeto de estudio en muchos centros académicos tanto europeos como norteamericanos. Recuérdese que la primera ha sido incluso mencionada por Foucault como una de las principales motivaciones para la creación de su libro *Les mots et les choses*, y que la segunda fue en gran parte responsable por la diseminación del concepto de «realismo maravilloso» tomado de Carpentier. Es el caso también de novelas como *D. Casmurro*, de Machado de Assis, cuya reflexión de la *scholar* norteamericana Helen Caldwell vino a modificar la lectura crítica de la obra realizada en Brasil. Menciónense todavía obras como la de Clarice Lispector, que pasó a integrar un número expresivo de cursos sobre la producción femenina enseñados en universidades europeas y norteamericanas, o la de Guimarães Rosa, que pasó a ser vista como fundamental en los estudios de literatura de expresión portuguesa en el continente africano.

El más reciente informe, con fecha de 2017 y coordinado por Úrsula Heise, da continuidad al modelo de los dos anteriores, pero añade a los textos seleccionados breves reflexiones sobre algunos términos fundamentales de la Literatura Comparada, ensayos sobre la práctica y el futuro de la disciplina, comentarios sobre sus nuevos y antiguos paradigmas y entrevistas a docentes e investigadores del área (Heise, 2017). Esos elementos adicionales, con excepción de las entrevistas, han sido seleccionados de un *website*, creado por la Asociación con el objetivo de reunir opiniones y posicionamientos variados sobre el estado actual del comparatismo. Y lo que se destaca de todo ese esfuerzo es, como hemos afirmado, el amplio abanico de posibilidades que la Literatura Comparada abarca actualmente: sus relaciones con las principales corrientes teórico-críticas, sus maneras de abordar las dimensiones locales, regionales, nacionales y globales de la producción y recepción de textos, su interrelación con las nuevas formas de actuación mediática y su relación recíproca con las nuevas áreas interdisciplinarias de investigación, que incluyen la ciencia y la tecnología. Explotar las preocupaciones del comparatismo en los estudios de nuevas culturas de los medios, como también en áreas más recientes de investigación, entre las cuales la Ecología Social, las Ciencias Ambientales y los Derechos Humanos, ha sido uno de los principales desafíos de la disciplina, y en todos esos casos se destaca la contribución al campo de las Humanidades en general.

La permeabilidad de la Literatura Comparada, derivada de su carácter de transversalidad, que la ha vuelto una disciplina siempre propensa al diálogo, fue tal vez el aspecto que más ha contribuido para su reformulación y ampliación. Y esta reformulación ha sido tan expresiva desde la segunda mitad del siglo XX al presente que se vuelve imposible afirmar que el área de estudios estaría en vías de desaparición. El título del libro de Gayatri Spivak que mencionamos al principio

de este texto no constituye una señal de luto, sino una promesa de recomienzo, como ha observado Jean Franco, en un comentario crítico (en Spivak, 2003). Se trata de una obra visionaria, que señala una transformación de la disciplina, una extraordinaria apertura, difícil de observarse en otras esferas del conocimiento. La Literatura Comparada cuyo óbito podemos celebrar es la que se limitaba a la perspectiva binaria dominante hasta mediados del siglo XX, en sus formas puramente historicista o formalista. Desde aquel momento hacia el presente, sin embargo, la disciplina ha evolucionado de tal modo que, lejos de anunciarse su extinción, lo que se puede registrar con seguridad es su extraordinario reflorecimiento.

Notas

¹ En su ensayo «Inventar a ler. Literatura–mundo em português», Helena Buescu hace una distinción entre «literatura–mundo» y «literatura mundial», y opta por la utilización del primer término por lo siguiente: «La opción por literatura–mundo significa una *forma* distinta de concebir la expresión mundial o planetaria de la literatura, una expresión que es al mismo tiempo dilatada (o sea, potencialmente planetaria) sin que con eso se busque cualquier efecto de agotamiento, conclusión, encierro o simple representación cuantitativa» (en Abdala Junior, 2014: 45–46). Por eso, optamos también por utilizar el mismo término en este ensayo. Hay que señalar que el término está siendo empleado también con sentido semejante en el universo de expresión francesa.

² El concepto morettiano de «*distant Readings*» refiere más específicamente a un modo de abordar a la producción literaria que permite al especialista concentrarse en unidades menores o mayores que el texto: recursos, temas, tropos —o géneros y sistemas, pero es necesario que este abordaje sea complementado por una lectura más cercana que focalice textos individuales y penetre en los pormenores de esos textos.

Referencias bibliográficas

- BERNHEIMER, C. (org.) (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.
- BUESCU, H. (2014). «Inventar a ler. Literatura–mundo em português» en ABDALA JUNIOR, B. (org.). *Estudos comparados: Teoria, Crítica e Metodologia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, pp. 43–84.
- COUTINHO, E. (2013). *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.
- COUTINHO, E. & CARVALHAL, T. (orgs.) (2011). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- DAMOSCH, D. (2003). *What is World Literature?* Princeton: Princeton Univ. Press.

- HEISE, U. (org.) (2017). *Futures of Comparative Literature. ACLA State of the Discipline Report*. New York: Routledge.
- JOBIM, J.L. (org.) (2017). *A circulação literária e cultural*. Oxford: Peter Lang Ltd.
- LONGXI, Z. (2017). «Aspects of World Literature» en *Letteratura e Letterature*. Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 59–70.
- MORETTI, F. (2013). *Distant Reading*. Londres: Verso.
- SAUSSY, H. (org.) (2006). *Comparative Literature in the Age of Globalization*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.
- SPIVAK, G. (2003). *Death of a Discipline*. N. York: Columbia Univ. Press.

Coutinho, Eduardo

«Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 15–24.

Fecha de recepción: 02 · 04 · 19

Fecha de aceptación: 11 · 05 · 19

Comparatismo cimarrón: un método supranacional

Marcela Croce*

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El artículo establece la necesidad de desarrollar una teoría y un método enunciados desde Latinoamérica para abordar la cultura latinoamericana, libre de los modelos de academias metropolitanas que postulan abolir el colonialismo pero operan una colonización intelectual sobre el mismo objeto abordado. La propuesta consiste en una variante del comparatismo que articula la dimensión comarcana postulada por Ángel Rama, la cual permite organizar segmentos dentro de la cultura continental, y la dimensión supranacional que se ofrece como síntesis respecto de los abordajes transnacionales. Además de trazar los principios de este comparatismo que se aparta de la formulación clásica del método e incorpora teorías propiamente latinoamericanas, el texto presenta a Brasil como ejemplo puntual de abordaje comparatista respecto de Hispanoamérica.

24 25

Palabras clave

· Teoría latinoamericana · Comparatismo · Comarcas

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña al frente de la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana. Ha sido profesora invitada en universidades brasileñas, chilenas, colombianas, italianas y españolas y directora de varios proyectos de investigación UBACyT. Actualmente encabeza la edición de la Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña. Es autora de numerosos libros y artículos.

Abstract

The article establishes the need to develop a theory and a method proposed from a Latin America stance to approach the Latin American culture, free of the models of metropolitan academies that postulate the abolition of colonialism but signify an intellectual colonization on the same object addressed. The proposal consists of a variant of comparatism that articulates the «comarcana» (regional) dimension postulated by Ángel Rama, which allows to organize segments of the continental culture and the supranational dimension both offered as a synthesis regarding transnational approaches. In addition to tracing the principles of this comparatism that deviates from the classical formulation of the method and incorporates properly Latin American theories, the text presents Brazil as a accurate example of a comparative approach to Latin America.

Key words

· Latin American Theory · Comparatism · Comarcas

En 1848, Marx azuzó un espantajo ante la soberbia de la burguesía que no alcanzaba a ver las consecuencias funestas de sus propias políticas. «Un fantasma recorre Europa» fue menos una advertencia a quienes no querían escuchar (y a quienes Marx tampoco deseaba hablarles) que una retórica eficaz —asistida por brujas shakespereanas y por la recaída gótica del romanticismo— para lanzar la consigna libre de metáforas y auspiciosamente ecuménica: «Proletarios del mundo, uníos». Sin pretender una emulación marxista, aunque adscribiéndome a ese despliegue discursivo con idéntico propósito de descalabro de un sistema que se deshilacha, proclamo una necesidad que muchos han visto pero actualmente se resisten a defender con lo que conlleva, del mismo modo en que multitud de revolucionarios se mostraron horrorizados frente a las prácticas brutales que iban asociadas al cambio radical. La necesidad es la de una teoría independiente para abordar la cultura latinoamericana. Las vacilaciones conciernen a la fascinación que incluso críticos altamente preparados para acometer la tarea exhiben por las teorías metropolitanas que abusan de las variantes del colonialismo —poscolonialismo, decolonialismo, subalternidad— para no desprenderse en verdad de su estela insidiosa.

Admito que simplifico por cuestiones de énfasis: la seducción que afecta a los críticos latinoamericanos suele radicar en la academia central (norteamericana y, solo en segunda instancia ahora, europea) sin exclusividad de los colonialismos teóricos, pero sí de los prácticos. Pensar con categorías ajenas se ha vuelto una costumbre y devino ritual de cita de autoridad en textos, clases y conferencias. Por supuesto, no se trata de arremeter contra todo lo que no demuestre una prosapia latinoamericana estricta —un absurdo en sí mismo, por la composición mestiza de América Latina— o contra lo que carezca de credenciales localistas administradas según un ufanismo ridículo. Se trata de señalar, apenas, que esas categorías que parecen tan propicias para los latinoamericanos responden a una colonización extensiva que de ningún modo puede quedar mitigada por la circunstancia de que sea autoinfligida. Ni los vehementes pontificadores de las cátedras prestigiosas, ni los *subalternos* que ocupan un lugar de privilegio en las universidades metropolitanas ni los latinoamericanos que disputan espacios académicos centrales pueden insubordinarse ante esos principios si quieren conservar los lugares conseguidos en el sistema. Un *locus* de enunciación tan rigurosamente establecido se apresura a descartar lo que proviene de esa misma periferia a la cual dicen dedicarse. Del otro lado, por supuesto, rezar a Jesucristo y hablar en español tampoco son condiciones suficientes para intentos superadores.

Sin embargo, entregarme a defenestrar modelos o a condenar prácticas sería, además de inquisitorial, improductivo. Me abstengo por lo mismo de profusas y engorrosas citas y de catálogos de nombres como los que se estila desplegar para indicar que se agotó la bibliografía sobre un tema, o al menos que se conoce lo más actual al respecto. Semejante privación responde a una voluntad heurística. Como en el ejemplo de Marx procuro, antes que abundar, dialectizar, no desde la reiteración mecánica del modelo de tesis–antítesis–síntesis sino a partir de la advertencia de Gutiérrez Girardot de que, en lengua española, ese circuito anuló o saltó «los dos momentos esenciales de la dialéctica: la intermediación y la absorción, esto es, las transiciones» (1985: 130). El *Manifiesto Comunista* evidenciaba su pasión por los logros de la burguesía, que había logrado en el tiempo de su dominio más avances en el saber que cualquier otra clase en cualquier etapa de la historia; el problema era que había perdido su vocación combativa y había mutado a clase explotadora. Con la modestia a que me somete la diferencia en la dimensión de la tarea, no pretendo demoler las teorías metropolitanas que abrieron el camino hasta aquí sino apartarme de ellas en el punto en que se han convertido antes en un impedimento que en una herramienta para ampliar el campo del saber. O tal vez, obnubiladas por su afán universalista, han perdido de vista el modo en que un mestizaje abusivo reclama una especificidad de la mezcla, que ni siquiera es común a toda América Latina. En este punto cabe insistir en que la verdadera «utopía de América», como la llamaba Pedro Henríquez Ureña, es la posibilidad de unificar bajo ese sustantivo tanta diversidad.

Precisamente en el ensayo que tituló *La utopía de América* (conferencia dictada en la Universidad de La Plata, en el marco del reformismo surgido en 1918), Henríquez Ureña imaginó una sociedad completamente alfabetizada en la cual el pueblo actuaba como un intelectual marcando criterios. A ese pueblo americano —usaba el adjetivo prescindiendo deliberadamente de Estados Unidos, escamoteando en ese solo gesto la apropiación desenfadada de quienes se arrojan la exclusividad de América— atribuía una acción creadora: «Mira al pasado, y crea la historia; mira

al futuro, y crea las utopías» (2000: 270). Me atrevo a agregar el momento que omitió y que me permite justificarme en la tarea que presento: mira al presente y crea la teoría. Es ese el ímpetu que hoy convoca a la intelectualidad continental que participa de la que Ana Pizarro llamó «estirpe de soñadores rigurosos» (1985: 10).

Lo que quisiera proponer aquí es una teoría cultural para el territorio periférico que es América Latina. Desde ya, no es una novedad sino un afán de sistematización lo que la sostiene. Por eso procuro reactualizar los planteos que en los años 60 ocuparon a Ángel Rama en los estudios literarios, a Darcy Ribeiro en la antropología, a un conjunto de sociólogos y economistas reunidos en torno a la Teoría de la Dependencia (de los que resaltan los nombres de Fernando Henrique Cardoso y Theotônio dos Santos), a Arturo Andrés Roig en la filosofía (acompañado por los creadores y los practicantes de la Filosofía de la Liberación) y a multitud de artistas, periodistas, escritores que sostuvieron emprendimientos similares de afirmación latinoamericana. Y si tomo los 60 como momento clave en que eclosionan las iniciativas —con el impulso que significó la Revolución Cubana— es apenas para poner un límite a una idea que arraiga ya en Bolívar y que se arrastra a lo largo de dos siglos con la amargura de continuar como proyecto inconcluso.

El dependentismo había sido tan preciso como desolador en sus diagnósticos; acaso por esa desazón que instalaba la comprobación económica, los estudiosos de la cultura procuraron recomponer no ya un optimismo imposible sino una esperanza. Su función era tanto constructiva como reconstructiva pero, sobre todo, se proponía desbaratar la proporcionalidad pretendidamente directa entre dependencia económica y cultural. En la misma época, los procesos de descolonización en África (especialmente en el Magreb), encabezados por el martiniqueño Frantz Fanon, que superaba las limitaciones de la *négritude* lanzada por otro martiniqueño, Aimé Césaire, producían una teoría que lograba expandirse hacia América Latina. Me detengo en Fanon no ya por su condición de miembro de la intelectualidad colonial de la cual se desgarró para ponerse del lado de los oprimidos, sino porque, en vez de apelar a las consignas marxistas que empleé al iniciar este trabajo, recuperó el anonimato de *La Internacional* para dar título a su obra más perdurable: *Los condenados de la tierra*. Y también apunto a Fanon porque encontró la discursividad que estimo adecuada para la propuesta que intento formular: esa forma tan libre y flexible del ensayo, que alterna las convicciones indeclinables con la enunciación sinuosa de quien sabe que está convirtiendo una opinión personal en una ética del pronunciamiento.

Una tercera razón para apelar a Fanon es la dificultad que América Latina, tan orgullosamente hispánica algunas veces, tan apasionadamente indigenista otras veces, ha exhibido al mitigar no solamente el componente negro —agredido y segregado, él mismo ingresado a América por el tráfico esclavista que la codicia conquistadora instaló— sino también el sector francófono que se ubica en el Caribe. No se trata exclusivamente de revisar el estatuto que les corresponde a los territorios de ultramar en su inserción latinoamericana (y *El discurso antillano* de Édouard Glissant es una magnífica indagación al respecto), sino también de explicar por qué Haití, primera república latinoamericana, sigue siendo un convidado de piedra en los estudios continentales, excepto en los «momentos felices» que identificaba Henríquez Ureña (quien siempre reserva términos despectivos para los haitianos y no trepida en manifestar su convicción de que la República Dominicana hubiera sido un país próspero de no haber tenido que compartir la isla con los oscuros

vecinos soliviantados ante el dominio francés) de los cuales la Revolución Cubana y la participación en ella de René Depestre acaso sea el ejemplo ideal.

Para pensar esa integración del Caribe francés con el resto del Caribe pero no con toda América Latina, Ángel Rama ideó un instrumento conceptual que me permite comenzar a perfilar mi tentativa: el de las comarcas. Se trata de una herramienta metodológica a la vez que de una advertencia teórica para sostener la «utopía de América». Concebir al continente como sumatoria de comarcas permite eludir los límites territoriales (más específicamente, los límites que traza el Estado-nación en cada caso), pero su probidad epistémica se clausura allí si no abandona el momento inicial de la pura descripción. Ana Pizarro (1985) insiste explícitamente en desligarse de dicha aglomeración (sea nacional o puramente espacial, lo mismo vale en este contexto) con el objeto de definir América Latina. Para colmo, Rama no alcanza a refinar su postulación y, tal como la presenta en 1965, acarrea al menos dos lastres: uno es la tendencia a identificar las comarcas con áreas geográficas muy puntuales, incluso físicamente aislables (al Caribe debe agregarse en este punto la «comarca andina»); otro es la liviandad con que vuelve al facilismo de lo nacional para intentar resumir la variedad de México o para eludir la extrañeza que provoca ese otro invitado incómodo en Latinoamérica: el Brasil.

28 29

En otro aspecto, lo comarcano vuelve a trazar una división, si bien motivada por el recorte metodológico, allí donde ciertos fenómenos estéticos ya habían resuelto el problema teórico con una eficacia práctica indudable: son los casos del Barroco y el Modernismo hispanoamericanos, que constituyen ejemplos ya no transnacionales sino supranacionales. Lo transnacional sigue ligado al Estado-nación, en tanto lo supranacional trasciende límites y soberanías y se afianza en una comunidad lingüística más propicia a un ejercicio estético consensuado que a una voluntad de comunicación efectiva. La ventaja de lo supranacional no es solamente la anulación del fetiche estatalista sino asimismo el desafío a los criterios nacionales que siguen operando en las academias centrales y que muchas veces han sido copiados en las instituciones de enseñanza latinoamericanas que continúan delimitando los objetos de estudio con la incómoda etiqueta de *literaturas nacionales*.

La supranacionalidad es una expectativa idealista que de ninguna manera abriga la pretensión de arrasar la heterogeneidad, sino que se ofrece como frente común de resistencia ante la pretensión metropolitana atropelladora de definir qué es y cómo debe entenderse América Latina. Enrolado en el entusiasmo utópico pero proclive a concreciones urgentes, Antonio Cornejo Polar representa una iniciativa teórica y crítica que repone el mito de Anteo, cuya fuerza radica en el contacto con la tierra propia. Así, propuso un «latinoamericanismo vernáculo» y lanzó la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* en 1975 como vehículo de difusión y coordinación de publicaciones amparadas por la comunidad imaginada del Sur Global. Sobre esa fundación, instalada en «las entrañas del monstruo» —devenidas zona franca de circulación de ideas— se encaramarían en las décadas siguientes, junto a las variantes nominales del colonialismo ya consignadas, los diagnósticos proliferantes de la «colonialidad del poder» elaborados por Aníbal Quijano para revitalizar unas ciencias sociales cuyas generalidades no alcanzaban a dar cuenta de aspectos puntuales del continente (Quijano, 2000).

En la serie a la cual tributan todos los nombres y los propósitos revisados hasta ahora quisiera inscribir esta iniciativa, informada por tal variedad que conforma un *créole* teórico, cuya virtud sobresaliente es la de reemplazar los tecnicismos

académicos por el rescate de prácticas culturales que han sido aisladas o soslayadas. Es así como escapa a la colonialidad de la teoría emanada e impuesta desde las academias metropolitanas. La postulación en que me empeño convoca al comparatismo como modo de afirmar y consolidar las diferencias para poder darles cohabitación a partir del reconocimiento y no de la simplificación; por eso, en vez de la prédica universalizante de la *Weltliteratur* opta por inscribirse en la órbita del cimarronaje. Los latinoamericanos que se amotinan en la mezcla y hacen del mestizaje una divisa —relegando al mulataje que delata una circunscripción mayor frente a la amplitud del otro cruce— abandonan la dependencia cultural como los esclavos fugitivos escapan a los rigores del amo y a las abstracciones brutales del sistema de sujeción. En esa intersección gozosa, la del *créole* y el *cimarronaje*, delinee el comparatismo latinoamericano, intraamericano para más precisión, de ansias supranacionales y defensa comarcana, plagado de tantas heterogeneidades que solamente puede sostenerse sobre un mestizaje abusivo y un mulataje desfachatado.

Voluntad y alcances

Lo primero que quisiera especificar es el alcance de semejante comparatismo, que en parte fue perfilado en esa reunión de 1983 en la Universidad de Campinas en la que se trataron los criterios para una historia de la literatura latinoamericana (Pizarro, 1985). El Informe Bernheimer de 1995, presentado ante la ya vapuleada *American Comparative Literature Association* (ACLA) por los recuentos previos de Harry Levin y Green y por el reproche vehemente de René Wellek en 1958, expande las posibilidades de la disciplina incluyendo en ella los discursos no literarios (históricos, sociológicos, antropológicos) y los que prescinden de soporte verbal (las artes plásticas). Según tal criterio, el ensayo pasa a ser apenas una forma discursiva sometida al vínculo con las formas tradicionalmente *literarias* —los géneros convencionales y presuntamente estables— y no el modo de enunciación más ajustado a la formulación de una teoría, como estoy proponiendo ahora.

El comparatismo clásico dispuso un modelo plagado de europeísmo y centralismo, que hizo del concepto de *influencia* una de sus insignias, prolijamente desestabilizado por Rafael Gutiérrez Girardot en su brillante estudio sobre el modernismo (1983). En las aberraciones con que la literatura comparada se expandió luego de que René Wellek decretara su crisis en 1958, se impuso la convicción de que solamente se podía practicar comparatismo en lenguas diferentes. Así se procuraba —en la estela fundacional de la *Weltliteratur*— combatir las veleidades de los estados nacionales, aunque a costa de ignorar deliberadamente que diversos estados nacionales pueden compartir una lengua. A lo sumo se admitía un comparatismo absolutamente opresivo según el cual las colonias (antiguas o presentes) de una nación imperialista debían integrar sus producciones literarias al rigorismo centralista, en función de ofrecer un contraste periférico que contribuyera a certificar la superioridad de la metrópoli. Los juicios de valor eran condición inicial para el ejercicio del método y su variante más concurrida era la que operaba en función de

las dudosas e inevitablemente subjetivas distinciones de *superioridad e inferioridad*, aplicadas según un cartabón maniático.

Esa variante de la colonialidad no forma parte de los desvelos académicos que se especializan en lo poscolonial. A su vez, semejante comparatismo alucinado por magnitudes arbitrarias —que ratifica la división entre centro y periferia, entre metrópoli y colonia, en lugar de someterla a un escrutinio que le depare el escarnio correlativo a su suficiencia— representa en el caso específico del desintegrado imperio luso un impedimento adicional a los que ya existen en torno a la participación de Brasil en el orden latinoamericano. En parte por la comodidad de Hispanoamérica para reconocerse como comunidad lingüística —obliterando, en la insuficiencia de un nombre que fue eficaz en el siglo XIX, las lenguas indígenas originarias y las africanas transplantadas, además de las múltiples creolizaciones que transitan desde el *papiamento* holando-antillano de raíces esclavistas hasta el *cocoliche* porteño de causas inmigratorias—, en parte por el confort que el mismo Brasil desarrolla al mantener modos de producción y circulación ajenos a las editoriales y las revistas latinoamericanas para liberarse, en consecuencia, de la tiranía de sus mecanismos (pero apartándose, por lo mismo, de las ventajas de sus instrumentos). No se trata de una conducta uniforme y es cierto que existen ejemplos intelectuales de aproximación —Darcy Ribeiro y Antonio Candido son los más relevantes en la segunda mitad del siglo XX, y es sintomático el hecho de que hayan sido los interlocutores privilegiados por Rama en ese orden— pero parece ser una dinámica de la academia brasileña, abismada por igual en el encierro de la *literatura vernácula* y en el comparatismo conservador que exige el dominio de al menos una lengua *central*.

El comparatismo que propongo abjura de tales limitaciones; contra la uniformidad imperialista y el nacionalismo estrecho se afianza en la unidad soberana y aspira a comparar para unificar. Con tal propósito se desliza entre lo comarcano y lo supranacional. Desde la primera dimensión incorpora espacios habitualmente resistidos por una mirada que, en sus ansias sistematizadoras, suprime lo que no ingresa con facilidad dentro de los criterios generales. Por eso incorpora a Brasil y decreta de la trampa lingüística agitada como excusa para el apartamiento, y con las mismas ínfulas convoca al Caribe francés y admite la limitación del término *Latinoamérica* para dar cuenta de otros fenómenos culturales que participan con idéntico derecho de la unidad teórica, como el Caribe inglés y el holandés, cuyos territorios han devenido países independientes que no pueden permanecer aislados en función de una colonización diversa; al contrario, la experiencia misma de la colonización, con las marcas históricas y culturales que imprime, debería funcionar como acicate para sumarlos a la expectativa comparatista. Si eso ocurre en el orden comarcano, en el supranacional el proyecto apunta a contrastar los productos culturales desterrando la amenaza de la jerarquía y apaciguando en un ejercicio metódico y esperanzado tanto la superficialidad de un parangón que se remite a aplicar un modelo sin una hipótesis que justifique el ejercicio como el entusiasmo descabellado que, en pos de la utopía unificadora, anule las diferencias y abra un resquicio frente a una colonización que puede ser más limitada —restringida a una única dimensión— pero no por ello menos nociva.

En lugar del antiguo artilugio de convertir la cultura latinoamericana en la articulación forzada de un conjunto de culturas nacionales, y apenas episódicamente regionales, la supranacionalidad del planteo la aborda como un hipertexto, sin

renunciar a la individualidad y asegurando un tratamiento diferencial, mediante sucesivas ventanas a las que el comparatismo les ofrece una posibilidad de sincronía que otros métodos impiden, o al menos limitan. Como en una computadora, la capacidad para mantener varias ventanas abiertas simultáneamente, para pasar de una pantalla a otra, para articular la lectura entre ellas, depende no solamente de la maleabilidad del lector sino también de la solvencia del equipo. Es en tal sentido que quisiera refinar la analogía exponiendo las condiciones que estimo ideales —toda teoría es una manifestación de deseos— para su desarrollo.

Recaudos

Retomar el comparatismo puede ser blanco de objeciones. Una, que creo haber desestimado precisamente por la heterodoxia del método a la que apelo, es la de que se trata de un ejercicio que se enorgullece de deparar exclusiones al instalar como exigencias el manejo de literaturas y lenguas *centrales*. Para contrarrestar su incidencia, particularmente notoria en América Latina a partir del crecimiento que registró durante la posguerra en las universidades norteamericanas, se ofrecieron como alternativa los Estudios Culturales, en cuya órbita resultaba admisible todo lo que el comparatismo erradicaba: culturas minoritarias, culturales populares sin reconocimiento académico, contemporaneidades estrictas y fenómenos de reivindicación como el feminismo, del cual se desprendieron los estudios de género. La situación histórica puntual y el modo de resolución del conflicto —que consta en el referido Informe Bernheimer— alimentó el prejuicio sobre sus principios. A su vez, quienes se encastillaban en los privilegios que el comparatismo reclamaba, se empeñaron en acorralar otras perspectivas, acusándolas de falta de rigor.

En América Latina el conflicto resultó potenciado, en parte porque la condición dependiente multiplica la resonancia de lo central, en parte porque las reacciones suelen quedar enmarcadas en el maniqueísmo que exige la adhesión acrítica o el rechazo absoluto, y raramente opta por el juicio equilibrado o apenas el desinterés frente a algo que no corresponde a los parámetros propios y que, si puede prestar cierto servicio local, es a costa de adaptaciones excesivas o deformaciones inevitables. En lugar de una reticencia saludable o una abstención sensata, la dependencia se expande a través de la influencia, que presupone una relación unidireccional y la aceptación pasiva por parte de quien la recibe. En el comparatismo latinoamericano la influencia no acude a apuntalar el sosiego del investigador que encuentra en ella un sostén para su trabajo, sino que se presenta como una amenaza que urge señalar. De allí que las categorías pretendidamente universales que emplean las teorías reclamen un ajuste permanente, si no una suspensión, cuando intervienen en el orden latinoamericano, donde se verifica que la universalidad es una construcción humanista tan endeble como la globalidad en tanto elaboración poscolonial.

Contra un trabajo comparatista que se obstina en perseguir influencias y que, en combinación con la filología, hace del rastreo de fuentes una actividad más

intensa que la indagación del modo en que tales fuentes se manifiestan en otras producciones estéticas, el comparatismo programático que procuro delinear se empecina en restituir relaciones donde todavía no son visibles. La reposición de vínculos funciona en un plano hipotético, en tanto vocación promisoría, como la resumió Manuel Asensi Pérez:

hay que crear una relación allí donde no la hay, allí donde la intertextualidad, el injerto o el palimpsesto no ha sido posible por un acto de violencia y represión. Por eso, la literatura comparada o poética relacional tiene como uno de sus objetivos primordiales el estudio de las razones por las cuales no hay relación. (2010: 90)

Quisiera añadir otro elemento adicional a este comparatismo que no se pliega a la hipóstasis del dominio de lenguas, pero tampoco prescinde por completo de tal destreza, y que reconoce en la traducción la posibilidad de ampliar el acceso a una cultura necesariamente plural (Bosi, 2005: 277–278). Existen obras y autores que, sin manifestarse en una lengua latinoamericana, forman parte indisoluble de América Latina e incluso contribuyen a su definición. Los textos de Alexander von Humboldt que dan cuenta de sus viajes por América —e incluyen la subida al Chimborazo, como antecedente independentista mítico, o la topografía de la isla de Cuba— y los de Graham Greene que recorren los países en tramas novelísticas capaces de articular la insurrección cristera en el México de *El poder y la gloria*, los estertores finales del gobierno de Fulgencio Batista en la Cuba trasnochada de *Nuestro hombre en La Habana* y la vinculación entre Argentina y Paraguay mediante los focos guerrilleros que ocupan las páginas de *El cónsul honorario*, integran la cultura latinoamericana. La procedencia germánica de Humboldt y la británica de Graham Greene no pueden ser argumentos en contra de su inclusión sino perversas distracciones dentro de un programa integrador.

Que Humboldt escribiera en francés y Graham Greene en inglés son datos menores a los fines no ya de mi empecinamiento sino del mismo propósito de ellos. La confirmación de semejante voluntad consta en la curiosidad lingüística que informa que la versión alemana de las cartas y textos científicos de Humboldt es ya una traducción —dato que invierte el empeño menos decimonónico que iluminista de clasificar mediante latinismos que campea en su compañero Aimé Bonpland cuando encara la taxonomía de la flora americana, lo que fue lúcidamente ironizado por Ibsen Martínez en su obra *Humboldt y Bonpland taxidermistas* (1991)— y en el desenfado con que el Servicio Secreto británico que interviene en el Caribe en *Nuestro hombre en La Habana* homologa el francés al español, en tanto ambas son lenguas latinas. A fin de seguir acumulando razones de inscripción de cada uno en la cultura latinoamericana, agregó que Humboldt se convirtió en personaje de *La fragata de las máscaras*, la novela de Tomás de Mattos que continúa *Benito Cereno* de Herman Melville y ubica en la Lima en que se encuentran Humboldt y Bonpland el juicio al capitán melvilliano, en tanto Graham Greene mantuvo una firme amistad con el general panameño Omar Torrijos.

Como se advierte, el comparatismo intraamericano, comarcano y supranacional reviste múltiples justificaciones para erigirse en método plausible a fin de abordar un objeto versátil y plural, que esquivo las definiciones esencialistas y las caracterizaciones rígidas y renuncia a teorías y nomenclaturas de origen metropolitano, no porque las tilde de extranjeras —lo que resulta irrisorio al cabo del arco abarcativo

recién esbozado— sino porque acarrear vocación imperial o porque apuntan a una conciliación que solamente es posible mediante la disolución o la supresión de las diferencias. Para admitir al comparatismo como método urge quitarle el barniz colonialista y recuperarlo en tanto estrategia de aproximación.

A fin de no mantener la propuesta en un orden de abstracción excesivo, una vez establecidas las posibilidades metodológicas y los principios operativos me detengo en el caso que estimo como la mayor urgencia para promover un latinoamericanismo efectivo: la integración de Brasil, superando el estrecho espacio comarcano de la triple frontera del litoral argentino, el norte uruguayo y el sur *gaúcho* que desarrolla una cultura donde el portuñol guaranizado es lengua de cruce y síntesis.

Brasil

Las analogías más habituales entre Brasil y el resto de América Latina abusaron del Modernismo brasileño, que arrastra una nomenclatura superpuesta con la del área hispanoamericana, ya que no es un equivalente de lo que aquí se designa modernismo, sino de las vanguardias. Dado que las vanguardias impactan en todo el continente de manera similar —conmoviendo las expresiones arcaicas y clásicas, reclamando la manifestación de síntomas de la modernización acelerada— y hacia la misma época, se trata de un fenómeno que favorece el ejercicio comparativo porque abunda en similitudes. Sin embargo, si hay algo que el comparatismo que fomento defiende especialmente es la necesidad de desarrollarse como práctica contrastiva y diferencial (Pizarro, 1985: *passim*), que en otro lugar llamé provocativamente comparatismo al estilo Tom Castro (Croce, 2013), identificado con el personaje borgeano cuyo mentor, consciente de que cualquier semejanza tiende a resaltar los puntos de no coincidencia, prefiere operar en función de diversidades.

Para no sobrebundar en un campo demasiado transitado, desde la literatura y desde las artes, me detengo en una figura que la cronología de la historia literaria ubica exactamente antes del Modernismo brasileño: Afonso Henriques de Lima Barreto, a quien conviene caracterizar inicialmente por su situación dentro de lo que con preclara decisión Antonio Candido llamó «sistema literario». Lima Barreto se ubica así en un lugar ajeno a la canonización de su relativo contemporáneo Machado de Assis, tanto por la condición de mulato pobre como por su preferencia por el realismo francés frente a la ironía inglesa machadiana; asimismo en su función de inaugurador de la novela brasileña moderna, renovador de la prosa que sienta las bases para la desenvoltura de lenguaje que implementará el Modernismo y manipulador desenfadado de los clásicos, por lo que logra reunir en *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) el ilusionismo quijotesco del personaje con la crítica balzaciana a la sociedad de la Primera República y con la demolición flaubertiana de toda empresa que encara el personaje, lo que convierte a Quaresma en una variante unitaria de *Bouvard y Pécuchet*.

En el marco de la literatura comarcana del Cono Sur, Lima Barreto enlaza con Elías Castelnuovo en su preferencia por los personajes marginales y monstruosos,

y con Roberto Arlt en su mirada corrosiva sobre la ciudad que da pie a aguafuertes irreductibles ante la modernización pertinaz del paisaje carioca (encarada por la piqueta inclemente del prefecto Pereira Passos). En el orden cultural, sus adhesiones son más diversas: si se pliega, como el escultor mulato mineiro Antônio Francisco Lisboa (el Aleijadinho), a perfilar retratos destemplados de contemporáneos que le provocan rechazo o desdén, el énfasis en la comicidad funesta es un rasgo chaplinesco que subraya la renuncia a la ironía calculada de Machado para incurrir en una sátira descarnada que es el modo más severo de pronunciamiento crítico y ético.

Triste fim de Policarpo Quaresma constituye la paradójica enciclopedia de la historia cultural de Brasil, donde los personajes a los que el discurso histórico había connotado con rasgos sobresalientes reaparecen en términos puramente denotativos (de Certeau, 1993), acentuando el contraste con la construcción oficial. Quaresma se postula, además, con su continencia rutinaria y su acérrima defensa nacionalista, a modo de contracara esquemática pero no por eso menos violenta de una cultura de fachada identificada por el carnaval, desbordante y excesiva, proclive a intervenciones de toda procedencia. En el carnaval ostentoso, Lima Barreto no reconoce el rasgo brasileño que ha establecido la imagen de exportación del país, sino una improvisación disfrazada de pasión. Los juicios lingüísticos que campean en el texto, en tanto, no apuntan a la entronización del portugués sino a la recuperación del tupí (justamente algo que el Modernismo convertirá en manifestación hiperbólica y provocadora con *Tupí or not tupí, that is the question* y lo que el Integralismo reaccionario enarbolará desde el saludo *Anauê* complementado por la calistenia fascista), que perturba al personaje hasta el punto de acarrearle un conflicto burocrático que da pie a la ridiculización de los sabios. Estos, ignorantes de las lenguas indígenas, procuran establecer analogías remotas y sospechas inauditas, como la que decide que la doble Y en un texto es una señal inequívoca del griego.

Si Lima Barreto resulta una figura de relieve para sostener un comparatismo comarcano y a la vez supranacional es también porque presenta al nacionalismo (en este caso, el fomentado por la República Velha brasileña) como patología. Los proyectos nacionales fracasan sucesivamente en las manos voluntariosas pero inexpertas de Policarpo Quaresma, sea el de la chacra asolada por las temibles *saiúvas* destructoras o el de la reposición del tupí como lengua de la patria, ya que patria y nación quedan igualadas y eso convierte a la Guerra del Paraguay en una dudosa empresa patriótica en lugar del oprobio imperial de la alianza con Argentina y Uruguay para aniquilar a la entonces potencia americana (como se advierte, las alianzas comarcanas puntuales de América han sido más exitosas en su faz arrasadora que en la esperanzada, como certifica en la proximidad histórica el Plan Cóndor en tanto falange de exterminio).

También es Lima Barreto quien permite retornar al punto de partida de este artículo, ya que la voluntad de diagnosticar los males locales, aunque permaneciendo enfrascada en ellos ante la desventura de quienes procuran corregirlos, es una de las señales del dependentismo. La actitud momentáneamente ufanista del personaje quijotesco no hace más que amplificar el efecto de su desazón. La distancia que intento marcar aquí responde a la actitud que defiendo respecto de esa comprobación desoladora: no ya el resentimiento como motor de la historia —y esto certifica también mi apartamiento del Marx a quien convoqué como modelo discursivo—, en vistas de que la condición dependiente no es modificable al menos

en lo inmediato, sino la expectativa en una resolución cultural de un conflicto mucho más abarcativo. Eso quiere ser el comparatismo que se desplaza entre lo comarcano y lo supranacional: un ideologema de la teoría latinoamericana frente a las evidentes limitaciones de los modelos disponibles.

Este comparatismo intraamericano acude al recorte comarcano para postular desde allí una supranacionalidad que no se resuelve en pura sumatoria sectorial sino que surge como vehemencia entusiasta amparada en la libertad enunciativa con que discurre el ensayo. En tal elección expresiva se perfila su afán de ficción teórica, confirmada por el recurso a textos específicos menos como modo de aplicación de su vocación metódica que como complemento de elaboración de sus alcances. La revisión de la «comarca brasileña» que tiene el inconveniente de ser una equívoca comarca nacional (lo que lleva a naufragar al concepto en el momento mismo de su enunciación, excepto que se lo apunte con precisiones y recaudos) flexiona tanto hacia la confirmación de idoneidad del método que la comprende como hacia la necesidad de incorporarlo en un abordaje integrador. Desde ya, se trata de un proyecto perfectible y de un método que reclama refinar sus herramientas y habilitar nociones teóricas que lo complementen y lo sustenten, pero es un impulso independiente en un campo plagado de nomenclaturas y conceptos pensados fuera de Latinoamérica y más propicios a disputas de poder que a reclamos concretos de los objetos en función de los cuales deberían justificarse.

Referencias bibliográficas

- ASENSI PÉREZ, M. (2010). «La oveja perdida y la emancipación de la literatura comparada» en MORALES MENA, J. (comp.). *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada*. Lima: Editorial San Marcos, pp. 79–95.
- BERNHEIMER, CH. (ed.) (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- BOSI, A. (2005). «Culturas brasileñas» en BOSI, A. *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 277–306.
- CANDIDO, A. (2008). *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750–1870*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- CORNEJO POLAR, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar».
- CROCE, M. (2013). «Comparatismo: el método de la supranacionalidad». En CROCE, M. (ed.) *Latinoamericanismo. Canon, crítica y géneros discursivos*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 13–18.
- DE CERTEAU, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- FANON, F. (2008). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1985). «El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana» en PIZARRO, A. (coord.) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 119–131.
- (1987). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (2000). «La utopía de América» en HENRÍQUEZ UREÑA, P. *Ensayos*. Edición de José María Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Archivos, pp. 266–272.
- PIZARRO, A. (coord.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- QUIJANO, A. (2000). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» en LANDER, E. (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 201–246.
- RAMA, A. (1979). Aportación original de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, (73). México: UNAM.
- (2008). «Diez problemas para el novelista latinoamericano» en RAMA, A. *La novela en América Latina. Panoramas 1920–1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 45–113
- (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- SCHWARCZ, L.M. (2017). *Lima Barreto: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras*.
- SORÁ, G. (2017). *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia de Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WELLEK, R. (1963). «The Crisis of Comparative Literature (1958)» en WELLEK, R. *Concepts of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press.

Croce, Marcela

«Comparatismo cimarrón: un método supranacional».

El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (19), 25–37.

Fecha de recepción: 01 · 02 · 19

Fecha de aceptación: 15 · 03 · 19

Para un examen crítico del comparatismo francés*

Michel Riadel**

CRIMIC, Sorbonne Université

Traducción del francés:

Silvia Zenarruza de Clément***

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

La ausencia de la literatura brasileña en los programas de literatura comparada de los concursos de reclutamiento de docentes en Letras modernas es el indicio del achicamiento de la disciplina a favor del trípede franco–anglo–germánico. Si una mayor apertura al mundo es necesaria, es sin embargo delicado establecer umbrales de justas representaciones de las literaturas extranjeras. La cuestión remite, de hecho, a la constitución del valor literario, y pone de manifiesto también el carácter algo oblicuo de estudios efectuados en un marco estrictamente nacional. Es por eso que, paradójicamente, el hecho que los comparatistas inscriban en su campo la literatura brasileña y otros dominios olvidados podría enseñar a relativizar el pedestal nacional de los estudios literarios.

38 39

Palabras clave

· Literatura brasileña · literaturas extranjeras · comparatismo

* Este texto fue leído el 22 de julio de 2013 en el ciclo «Le comparatisme France / Brésil: un bilan critique», organizado por el Centre «Littérature et Poétique Comparées» (Université Paris Ouest – Nanterre), partner del 20e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

** Dr. en Literaturas Comparadas. Profesor de la Sorbonne Université; miembro titular del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC). Responsable del Centro de Estudios Portugueses del CRIMIC y de la Sección de Estudios Lusófonos del UFR de estudios ibéricos y latinoamericanos. Sus intereses de investigación se relacionan con la difusión literaria entre Brasil y Francia, literatura brasilera y cuestiones relacionadas a intertextualidad, traducción, la relación entre literatura y ciencias sociales, entre otras

*** Licenciada en Literatura y Lenguas Modernas, Profesora en Letras, Profesora de Francés, Profesora adjunta ordinaria, integrante del equipo de cátedra Literatura Francesa e Italiana de la Facultad de Humanidades y Ciencias Universidad Nacional del Litoral. Profesora (adjunta) de francés en la Facultad de Ingeniería Química de la UNL. Profesora en el ISP N° 8 A. Brown. Directora de la Alianza Francesa de Santa Fe. Autora de numerosos artículos. Integra el equipo de investigación dirigido por la titular Adriana Crolla.

Abstract

Brazilian literature is notoriously absent from the syllabi contents of exams for Modern Languages teachers aspiring to find employment. This clearly indicates a reduction in the scope of the discipline, thus favouring the traditional Franco–Anglo–German spectrum. We gather that it is necessary to embrace a worldwide perspective and establish a threshold that should more proportionally represent foreign literatures. This clearly implies a consideration of what constitutes literary value and also shows a certain degree of bias in studies carried out under a strict national frame of mind. Thus, including Brazilian texts —as well as other ignored writings— in Comparative Literature Studies would help to bring the national pedestal of literature to a more accurate perspective.

Key words

· Brazilian literature · foreign literatures · comparatism

«La reflexión nace de ideas comparadas y es la pluralidad de ideas lo que lleva a compararlas. Aquél que no ve más que un solo objeto no tiene ninguna comparación para hacer. Aquél que no ve más que un pequeño número de ideas, y siempre las mismas desde su infancia, no las compara tampoco, porque el hábito de verlas le quita la atención necesaria para examinarlas: pero a medida que un objeto nuevo nos choca, queremos conocerlo; le buscamos una relación con aquellos que conocemos. Es así que aprendemos a considerar el examen de lo que nos emociona»
JEAN-JACQUES, ROUSSEAU, *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la Melodía y de la Imitación musical*, 1781, cap. IX.

Cartografía

En 1994, según los datos del Sindicato nacional de la edición, se tradujeron 1347 títulos venidos de los Estados Unidos y de Gran Bretaña, 89 de lengua alemana, 58 de español, 14 de portugués¹. O sea, una relación de 1 a 100 entre la introducción anglosajona y la introducción de los espacios lusófonos. Se podría poner en relación esta constatación con la enseñanza del portugués en el secundario, que conoció una notable progresión en los años 1970² para disminuir progresivamente dos décadas más tarde. En una interdependencia comprensible, los estudios portugueses y brasileños están entre dos fuegos: por una parte un retroceso de la enseñanza de especialidad, corolario de la rareza (o de la ausencia) de puestos en los concursos (CAPES, Agregación);

por otro de una demanda constante y creciente de formaciones complementarias por parte de los *no especialistas*. Muchas universidades han debido cerrar su Licencia LLCE y su máster de especialidad de literaturas de expresión lusófona, mientras que docentes de portugués deben a veces rechazar inscripciones en las UE de iniciación, libres o menores, por falta de lugar.

Una parte de la enseñanza superior francesa y algunas grandes escuelas tienen conciencia de los desafíos de una cooperación con Brasil o con las antiguas colonias africanas de Portugal, cuyo desarrollo pasa sobre todo por el reclutamiento de especialistas de esas áreas geo-lingüísticas. La Universidad de Poitiers ha creado un «recorrido internacional», horario reforzado de aprendizaje de la lengua portuguesa, rusa o china, y de sus culturas, propuesto sobre los seis semestres de licencia, a estudiantes de todas las carreras relacionadas. Pero en una atmósfera donde el oxígeno se agota, la cuestión de la renovación del plantel docente formado por la Universidad, de traductores, de especialistas capaces de intervenir en diversos niveles, se plantea³.

¿Qué ocurre con el interés del comparatismo francés para el campo brasileño? Cuando se intenta un electrocardiograma de la disciplina a través de las obras puestas en el programa de la agregación de letras modernas estos últimos veinte años⁴, se constata que nueve obras sobre diez son europeas (Figura 1). Además, la Europa central o anglófona pesa —tanto una como la otra— separadamente, más que sus márgenes del norte, del sur y del este reunidos (Figura 2). Siempre bajo el ángulo geopolítico, la suma de los autores americanos (anglófonos e hispanófonos) cuenta menos del 8%. Un turco, Nazim Hikmet, vale por todo el Oriente, el Asia. En esta carta del mundo, dos continentes no existen.

40 41

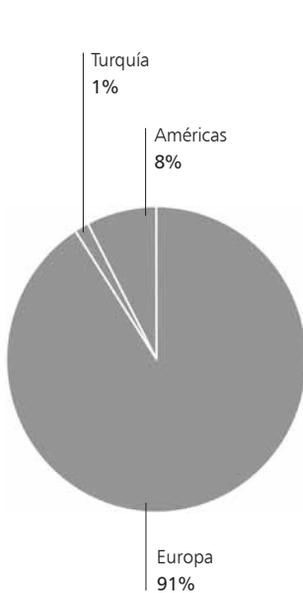


Figura 1. Origen continental de las obras en los programas de la prueba de literaturas comparadas. Agregación de Letras Modernas (1993–2014).

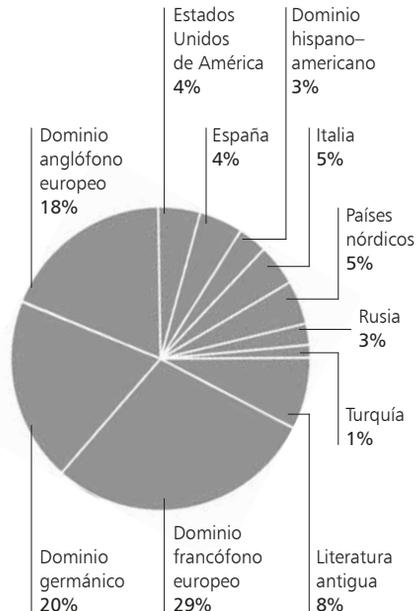


Figura 2. Origen regional de las obras en los programas de la prueba de literaturas comparadas. Agregación de Letras Modernas (1993–2014).

Desde el punto de vista lingüístico, junto al dominio francófono que representa cerca del 30% de los autores, el conjunto anglófono, uniendo a todos los continentes, domina ligeramente al bloque germánico, cada uno constituyente del orden de una quinta parte de los programas. Pero la relación se invierte si sólo se considera el conjunto británico, fuera de los Estados Unidos, lo que señala una sobre representación alemana (Figuras 3 y 4). Por otra parte la diversidad del repertorio germánico es muy superior a la del corpus británico, donde aparece seis veces el nombre de Shakespeare. De todas maneras, tres lenguas se reparten cerca de la tres cuarta parte de las obras de los programas (Figura 4) en las que no se nota ninguna presencia lusófona. Difícil de precisar cuándo un autor brasileño ha sido inscrito una vez hace mucho tiempo.

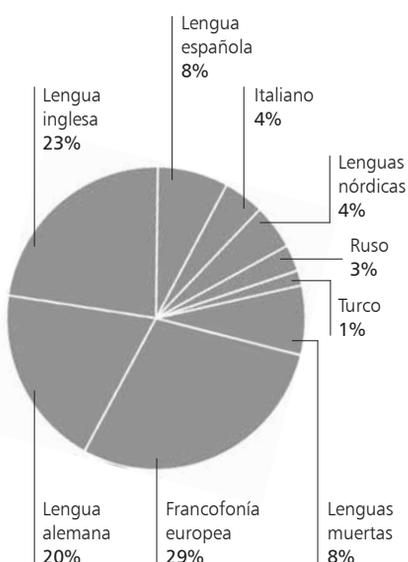


Figura 3. Áreas lingüísticas de las obras en los programas de la prueba de literaturas comparadas. Agregación de Letras Modernas (1993–2014).

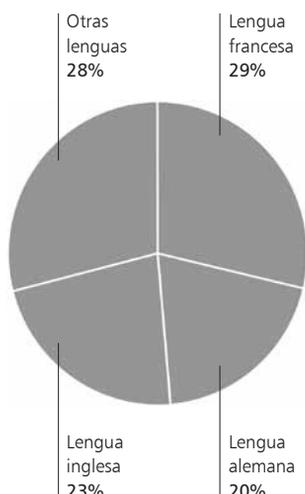


Figura 4. Lenguas de las obras inscritas en los programas de la prueba de literaturas comparadas. Agregación de Letras Modernas (1993–2014).

Tal es el filtro a través del cual se reproducen las fuerzas vivas de la literatura comparada francesa. Si su terreno lingüístico o geopolítico de todos los días no se reduce por cierto a ese pasaje estrecho, ni mucho menos, el panorama que surge de los programas de los concursos infiere una producción científica de circunstancia que refuerza sus áreas de especialización (corpus y lenguas). Los programas de concurso ilustran un sistema, con sus mecanismos endogámicos perversos, por donde una disciplina se reproduce y produce acentuando implacablemente los mismos tropismos. Se concibe que una corporación cuyo centro de gravedad se sitúa entre el francés, el alemán y el inglés tendrá tendencia a inscribir en los programas de concurso obras que ella conoce, sobre las que ya existe una bibliografía que ella sabrá enriquecer y que servirá de criba para seleccionar el relevo. Este eurocentrismo del comparatismo *oficial* francés hace que no pueda pretender ocupar a este respecto ni la posición mediana entre el norte y el sur que reivindicaba Edgar Quinet, ni (menos aún) un lugar universal.

Contextos

La recepción brasileña en Francia, no más que la del sur europeo, no ha tenido siempre ese carácter de rareza que ilustra, desde otro punto de vista, la suerte de los trabajos pioneros de Pierre Rivas, sobre el triángulo literario entre Francia, Brasil y Portugal: no han retenido mucho la atención de los brasileños, que los han reunido, traducido y publicado⁵. Sin remontar a la época de Ferdinand Denis, autor de la primera historia literaria del Brasil mientras que la nación tenía apenas cuatro años de existencia⁶, recordemos que las literaturas iberoamericanas han sido tratadas con alguna consideración durante más de un siglo. En 1846 era creada en el Collège de France la «Cátedra de Lenguas y Literaturas de la Europa Meridional», asumida por Edgar Quinet. Le sucedieron Alfred Morel-Fatio, luego el comparatista Paul Hazard (1925–1944), cuya entronización fue acompañada por un cambio de definición: «Cátedra de Historia de las literaturas comparadas de Europa Meridional y de América Latina». Es gracias a él, por otra parte, como lo han hecho notar Daniel-Henri Pageaux⁷ y Tânia Carvalhal⁸, que la *Revue de littérature comparée* se abriría en Brasil seis años después de su fundación, con un artículo titulado: «Del Antiguo al Nuevo Mundo: los orígenes del romanticismo en el Brasil»⁹. Fuera del dossier sobre América Latina de 1931 y el que trataba exclusivamente del Brasil, en 2005¹⁰, es decir oportunamente concomitante con el Año del Brasil en Francia y de la presidencia de la Asociación Internacional de Literatura Comparada por una brasileña, dos años antes de la realización del congreso mundial de la AILC en Río de Janeiro, la presencia luso-americana en la RLC quedó y sigue siendo muy accidental. La apertura, aprovechando el Internet latinoamericano que se intensificó después de la Segunda Guerra Mundial¹¹, nunca fue relanzada más que parcialmente, en ocasión de celebraciones o de circunstancias efímeras.

En el frente editorial hubo también épocas más felices. Es cierto que los *brasilieristas* franceses de antes de 1945,

[...] formados por el azar (actividad comercial, por ejemplo, en el caso de Duriau) y en una estética tradicional, no eran muy sensibles a la modernidad, en busca de un Brasil más pintoresco que de avanzada, más regional o regionalista, que cosmopolita, más próximo del cuento etnográfico que de la poesía modernista. (Rivas, 1996: 315)¹²

Pero el viento del tercermundismo y del cosmopolitismo que sopló entre 1945 y los años 1970 nos aportó numerosas traducciones, incluyendo la poesía. La colección Seghers acogió a la generación de 1945, reservándole una parte proporcionalmente más bella que a los modernistas: se encuentran allí los nombres de Vinicius de Moraes¹³, Murilo Mendes¹⁴, Manuel Bandeira¹⁵, Cecília Meireles¹⁶, mientras que Gerardo Mello Mourão era editado en Gallimard¹⁷, y Carlos Drummond de Andrade en la colección bilingüe de Aubier¹⁸. El mismo público pudo simultáneamente des-

cubrir las primeras traducciones de Clarice Lispector¹⁹ y de João Guimarães Rosa²⁰. La nueva especialización, señalada por la pionera colección de literatura brasileña de las ediciones Métailié, es contemporánea de la antología dedicada a Oswald de Andrade o de la traducción de *Macunaíma* de Mário de Andrade²¹; ésta encontró su traducción diplomático-cultural con la operación «Bellas extranjeras» de 1987, que reunía en París a una treintena de escritores brasileños. Después de una puesta al día fecunda operada durante los años 1980–1990, las traducciones francesas de la literatura brasilera de nuevo se espaciaron y carecen singularmente de visibilidad.

Se podría sugerir que el contexto ha cambiado hoy, que el bloque latinoamericano no es más políticamente capital como lo fue en los años 1960–1970, cuando relevaba las luchas de descolonización con Cuba y la eclosión de los movimientos post-guevaristas, o cuando movilizaba una opinión contra la diseminación de regímenes dictatoriales particularmente sanguinarios, dando una dimensión Norte-Sur al conflicto Este–Oeste. Pero la observación supone que la audiencia literaria sería antes que nada todo factor de relaciones geopolíticas y que el trabajo crítico sería menos la ocasión de actuar para hacer pensar y revisar representaciones, que un *reflejo* de las convenciones instaladas y de las coyunturas históricas. Hipótesis éstas que, si se confirmasen, harían del comparatismo un relevamiento de conformidades políticas o un lugar de reproducción de lo mismo.

Focales

A esta perplejidad quisiéramos agregar tres niveles de consideraciones problemáticas sobre la apreciación de una recepción nacional: ¿cuáles son las medidas confiables? ¿Cuándo se puede hablar de sub-representación de una literatura nacional? ¿El marco nacional es el más apropiado para evaluar una recepción?

Con respecto a los gradientes, hay que insistir en su valor relativo. Un número de intraducciones no tiene sentido sino comparado con cifras globales, comparado a otros datos nacionales o regionales, así como a los mismos elementos establecidos por períodos diferentes. Así, la progresión de las traducciones de la literatura brasileña, incontestable en valor absoluto en el curso del siglo XX (una por año al principio del siglo, una media de veinticinco títulos anuales en el último decenio), no puede interpretarse sino relacionada con el volumen de todas las traducciones en el mercado francés: se publica mucho más que en 1900, y los editores son alentados a traducir por subvenciones y mecanismo del oficio²².

Por otra parte la clasificación propuesta por Gisèle Sapiro, distinguiendo la situación hiper-central de una lengua, contra las centrales, semi-periféricas y periféricas, de las otras, si bien es muy útil, introduce distorsiones insidiosas: focalizándose en las dominaciones, mira en sentido único, allí donde sería útil pensar en términos de «polisistemas» que se encajan unos en otros o se solapan. Ubicar por ejemplo el chino en las lenguas *periféricas* tiene un sentido en la escala mundial, pero borra la percepción de la hegemonía que puede ejercer regionalmente. Si el español es una lengua semi-periférica y el portugués una lengua periférica vista la tasa de intraducciones planetarias, son sin embargo ellos dos la llave de América Latina. Sin ellos, un semi-continente (al menos) desaparecería de la superficie del globo, como una nueva Atlántida tragada por los efectos de escala.

La sistematización de las interpretaciones recorta la realidad, la alisa y termina construyendo otra: muchos creen que el inglés es una suerte de pasaporte cuando no abre más que a una delgada capa superficial de mundos, frecuentemente en un registro de escasas nociones. Esta concepción instrumental de la comunicación razona en una banda de intercomprensión reducida: el *globish* no ayuda a la lectura de los poetas metafísicos o de Faulkner. El anverso de la hiper-centralidad del inglés es además que resulta poco eficaz en los estudios muy especializados de dominios extranjeros: la bibliografía anglófona sobre la literatura brasileña existe pero no es para nada un sésamo. No conocer el portugués es, por el contrario prohibirse el conocimiento de la literatura de Portugal, del Brasil, de Angola, de Mozambique, etc., como no conocer el danés excluye los estudios de la literatura danesa, aún si el inglés permite sobrevivir en ese país.

El enfoque cuantitativo de la recepción choca además con otro problema de interpretación, que una cuestión a la vez de sentido común y extravagante ayudará a percibir: puesto que se trata aquí o allá de sub-representación o de sobre-representación de una literatura nacional, ¿en qué podría consistir su representación *justa*? ¿Estaría en adecuación con la parte de PIB en el producto mundial? ¿El peso demográfico? ¿La superficie del territorio correspondiente? ¿La densidad de su población? ¿La influencia geopolítica? ¿El lugar en las instituciones nacionales? Si estos criterios pueden parecer insólitos en el marco de un estudio literario, reposan sobre la evidencia que no se podrá (no se debería) esperar el mismo volumen de intraducciones provenientes de un país de un poco más de sesenta millones de habitantes o el de aquél proveniente de una nación que pasa los mil millones de ciudadanos. Más aún, ponen a la luz que estas consideraciones sobre circulaciones literarias *equitativas* tienen resortes más políticos, sociales, identitarios o estratégicos que estéticos. La idea de déficit no tiene sentido sino relacionada con una situación juzgada equilibrada, imposible de determinar puesto que implica lo imaginario, la percepción individual, el punto de vista, la toma de posición. No hay una situación *normal*, lo mismo que no existe un instrumento ideal estableciendo el nivel aceptable de una recepción, sino sólo herramientas aproximativas. Todo es, en este campo, distorsión y asimetría —la asimetría no es reductible a una situación de dominación, a juegos de poder... Digamos que existen, a pesar de todo, asimetrías más fecundas que otras, así como existen actitudes críticas frente a esas distorsiones más fecundas que otras. Es por eso que a lo uniforme preferimos lo diverso.

De cualquier manera, tenemos que renunciar a la hipótesis de una correlación mecánica entre cantidad y calidad. Ni el número de extraducciones de una obra, ni su cifra de ventas son una garantía de valor literario, puesto que hay que distinguir un éxito coyuntural de un éxito de larga duración. Existe, sin embargo, entre ellas una relativa y compleja imbricación, que desmiente la creencia que un *gran* libro terminará siempre por encontrar a su público. Ahora bien, en el mundo de las letras todas las obras nacen teóricamente libres e iguales en derechos, pero en la práctica, algunas tienen chances de reconocimiento más iguales que otras. Si se considera, por una parte, que la obra literaria está destinada a *circular*²³; y, por otra parte, que el valor literario de esta obra puede precisamente medirse en su expansión, su capacidad en suscitar la lectura y la reapropiación, y hasta cambiar nuestra visión sobre el mundo; entonces concluiremos que este valor de uso o de cambio está más o menos considerablemente obstaculizado (o facilitado), aún sobre el plano estético, en función de las redes de circulación en las que se inserta.

La lectura de un libro no depende únicamente del genio de un autor que encuentra la buena disposición de un adquirente. Su historia está hecha por un mixto de azar, de condiciones sociales y de *climamens* individuales capaces de producir un «efecto de *transfert*». De manera que está, entre otros factores, *subjetivamente*²⁴ sobredeterminado por los múltiples agentes de la circulación. Es en esto que es necesario, desde este punto de vista, invertir la dicotomía entre lo político y lo estético a partir de la cual hemos razonado hasta ahora, y afirmar que la promoción de la literatura brasileña pasará sobre todo por la acción pública, que surgirá de una voluntad política ejercida tanto a nivel de un gobierno como del de las mediaciones culturales, de las instancias universitarias o de las sociedades intelectuales. Para ensanchar esta tesis, se podría reformularla cambiando la célebre meditación XVII de John Donne:

[Ninguna obra] es una isla, completa en ella misma; [cada una] es un trozo del continente, una parte del conjunto; si un pedazo de tierra es acarreado por el mar, Europa será menoscabada, como lo estaría un promontorio, como lo estaría la mansión de tus amigos o la tuya²⁵.

Privarse del corpus brasileño es menoscabar el dominio de la literatura. De hecho, en otra interpretación, esta paráfrasis sugiere a la vez la inadecuación del marco nacional para pensar la literatura y la imposibilidad de salir de ella. Hablar de literatura nacional es en efecto predeterminar las obras en virtud de una incompletud —la nación figura allí como una totalidad superior a la de las obras tomadas individualmente— y a partir de una entidad histórica con la cual no coinciden siempre. La Grecia de la *Odisea* no se puede superponer a la nación contemporánea que tiene como capital Atenas; el Brasil de Gregório de Matos no puede ser confundido con el país que se independizó en 1822. Antônio Vieira ¿corresponde a la historia literaria brasileña, portuguesa, luso-brasileña? ¿Dónde situar los mitos amerindios? ¿La producción de los viajeros? Desde el punto de vista *brasileño*, ¿Jean de Léry no es también tan extranjero como Pero Vaz de Caminha? Se ve aquí que se mezclan los criterios políticos, jurídicos, lingüísticos en la determinación nacional de una obra, lo mismo que se solapan las categorías históricas (sin embargo inconfundibles) de «poesía» y de «literatura» en la constitución de un canon. De ese marco nacional, a menudo efecto de una retroyección anacrónica, animada por una teleología particularmente activa en los estudios de literatura colonial confundiendo el sentimiento *nativista* y la reivindicación de pertenencia ligada a la realidad del Estado-Nación, resultan numerosas investigaciones críticas apuntando a identificar tal o cual rasgo identitario en obras de hecho extranjeras al proyecto de nación que se les supone. El marco nacional de los estudios literarios induce una expectativa que encierra y somete las conclusiones críticas, a la que tendrá que reducir los escritos, ya fueran de Clarice Lispector o de João Guimarães Rosa, suponiendo entre ellos un continuum y una connivencia que no tienen más que con los de Goethe o de Mansfield.

Sin embargo, a aquellos que consideran, con buenos o malos argumentos, que la dimensión nacional está envejecida y es regresiva, fosilizada en los siglos XIX y XX durante los cuales su invocación produjo las calamidades conocidas, o que está superada, laminada por la globalización, responderemos que su denegación pretende transformar el enraizamiento en hecho indiferente, transparente, en el momento mismo en que ella lo sobrevalora en la práctica, como lo demuestran

empíricamente los gráficos que preceden. A decir verdad, la Nación es hoy más que nunca una dimensión central de nuestro planeta globalizado, en la medida en que la globalización (como en otra época la colonización) necesita de la existencia de los Estados: tiene, a su manera, necesidad de fronteras y de particularismos que mantiene y alimenta al mismo tiempo que finge superarlos²⁶.

Al final de cuentas, uno podría preguntarse por qué habría que leer, entre todos los particulares posibles, la literatura brasileña. Más allá de las obras maestras que no hay que enumerar aquí, nos contentaremos con una respuesta en dos tiempos, cada uno con su forma de inversión. Primero, precisamente, no porque ella sería más digna de ser estudiada que otra —como tampoco sería legítimo ignorarla si lo fuera menos que otra. Hay que interesarse en ella, en suma, no en nombre de comparativos, o de superlativos, sino de la comparación, razón de ser de una disciplina, la literatura comparada, una de cuyas virtudes es la de desplazarnos en nosotros mismos. Comparar es salir del solipsismo, tanto para comprender al otro como para comprenderse a sí mismo a través del otro. Y si la literatura comparada se declara igualmente general, si se ocupa de cuestiones trascendiendo la dimensión nacional, no puede hacerlo sino tomando en cuenta el terreno empírico de las lenguas y de las culturas. No llegaremos a una literatura comparada arcoiris haciendo abstracción de los colores. El comparatismo francés sufre de un *biés* francés, la bipolarización en torno a los términos «universal/comunitario», que deconstruyen felizmente reflexiones como, entre otros, las de Jacques Derrida²⁷ o las propuestas sobre la noción de común del sinólogo François Jullien²⁸. La literatura brasileña las desarrolla o las ilustra a su manera.

46 47

Aquí, por otra parte, reside el segundo motivo de alegato para el estudio de las circulaciones franco-brasileñas en dirección del comparatismo francés: como una suerte de desafío contradictorio, provee uno de los mejores antídotos al marco nacional de los estudios literarios. Es ante todo la escuela de los malentendidos: las incomprensiones y equívocos, entre Blaise Cendrars y Oswald de Andrade, Benjamin Péret y los modernistas... , jalonan mucho más su historia que los encuentros felices, y revela las aleas fructuosas del *transfert*. Esta desmitificación del *diálogo entre culturas*, tal como está idealizado por ingenuidad o cálculo diplomático, lejos de concluir en su inexistencia, nos enseña que no es lo que se cree o pretende que es. La segunda lección, especie de despliegue de la primera, conduce a repensar la relación *del uno al otro*: de la fusión a la disociación, de las apariencias al falso parecido, pasando por la resistencia y el contrapunto... Es toda la cuestión de la relación colonial, como de la independencia, de la alienación y de los modelos que se encuentra inscrita en los estudios sobre el barroco, en la ilusoria continuidad de los romanticismos transatlánticos, en la provocación de la antropofagia cuya fórmula matemática podría ser $2 = 1 = 3$. Nada más eficaz que esos terrenos, tomados en serio, para salir de la perspectiva organicista o biológica de la historia literaria. Sin contar que una vuelta por el Brasil debería curar a más de uno de su sentimiento de superioridad ante pretendidos discípulos. En fin, tercera enseñanza posible, entre muchas otras: integrar el repertorio brasileño conduce a relativizar las rigideces nacionales cuestionando el fundamento mismo de sus límites: ¿derecho de suelo? ¿derecho de sangre? ¿sistema? Esos debates, que atraviesan la crítica brasileña, no deben ser importados como tales, sino que valen por su inspiración problemática. Así actuará tal vez la excursión brasileña, desinflando la plena suficiencia europea: revelarnos lo que nos falta.

Notas

¹ Datos establecidos sobre las compras de derechos de traducción.

² Creación del diploma CAPES de portugués en 1970, de la agregación en 1974

³ Según el informe de Olinda Kleiman, 20 % de los docentes del secundario eran interinos o contratados en 2011: «Situación actual de la enseñanza del portugués en la universidad francesa», en CHRISTIAN LAGARDE Y PHILIPPE RAGATÉ (dir.), *HispanismoS*, n° 2: «Transversalidad y visibilidad disciplinarias: los nuevos desafíos del hispanismo», junio 2013, p. 39. Disponible en <http://www.hispanistes.org/images/PDF/HispanismeS%20n2%20Olinda%20Kleiman.pdf> (última consulta el 12 de septiembre de 2013).

⁴ Hemos censado los programas de la prueba de literatura comparada en la agregación de Letras modernas desde 1993 hasta 2014. Sólo nos han faltado los datos de 1999.

⁵ PIERRE RIVAS, *Encontro entre literaturas. França-Brasil-Portugal*, trad. coordinada por Durval Ártico e Maria Letícia Guedes Alcoforado, São Paulo: Hucitec, 1995; et Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo : Hucitec, 2005.

Se notará en esta misma lógica que el primer volumen de l'*Histoire des traductions en langue française. Dix-neuvième siècle (1815–1914)*, notable obra dirigida por YVES CHEVREL, LIEVEN D'HULST y CHRISTINE LOMBEZ (Paris: Verdier, 2012), ignora pura y simplemente las traducciones del dominio brasileño (Eugène de Monglave sobre todo), tanto como el papel de pionero de Ferdinand Denis, a pesar de su vocación exhaustiva.

⁶ FERDINAND DENIS, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* [seguido de] *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826. La independencia brasilera ha sido proclamada en 1822.

⁷ DANIEL-HENRI PAGEAUX, *Trente Essais de Littérature Générale et Comparée ou la corne d'Amalthée*, Paris: L'Harmattan, 2003, p. 93.

⁸ TÂNIA CARVALHAL, «Le Brésil dans la RLC», in *Revue de littérature comparée*, Paris: Klincksieck, n° 316, 2005/4, p. 399.

⁹ *Revue de littérature comparée*, Paris, 1927, pp. 111–128.

¹⁰ Hay que señalar que las contribuciones provienen en su mayor parte del mundo sudamericano, lo que confirma la pobreza de la fuente francesa.

¹¹ Así el 4 de diciembre de 1945, Marcel Bataillon era promovido a la nueva cátedra del Collège de France de Lenguas y Literaturas de la Península Ibérica y de América Latina.

¹² PIERRE RIVAS, «Réception critique de *Macounaïma* en France». En MÁRIO DE ANDRADE, *Macounaïma*, edición crítica dirigida por Pierre Rivas, trad. Jacques Thiériot, Paris: Stock, ALLCA XX, CNRS, 1996, p. 315. « [...] formados ao acaso (atividade comercial, por exemplo, no caso de Duriau) e numa estética tradicional, eles não eram muito sensíveis à modernidade, preocupados com um Brasil mais pitoresco que vanguardista, mais regional, e até mesmo regionalista, que cosmopolita, mais próximo do conte etnográfico do que da poesia modernista», PIERRE RIVAS, «Recepção e crítica de *Macounaïma* na França», in PIERRE RIVAS, *Diálogos interculturais*, op. cit., p. 90.

¹³ *Cinq élégies*, trad. Jean–Georges Rueff, Paris: Seghers, 1953; *Recette de femme et autres poèmes*, trad. Jean–Georges Rueff, Paris: Seghers, 1960.

¹⁴ Su expatriación convierte en verdad su recepción europea en atípica: MURILO MENDES, *Office humain*, trad. Dominique Braya & Saudade Cortesão [la mujer del poeta], Seghers, 1956.

¹⁵ MANUEL BANDEIRA, *Poèmes*, trad. Manuel Bandeira, Aníbal Falcão, F.H. Blank-Simon, Paris: Seghers, 1960 (una selección hecha por el autor); *Manuel Bandeira*, estudio, elección de los textos y bibliografía por Michel Simon, Paris: Seghers, 1965.

¹⁶ CECÍLIA MEIRELES, *Poésies*, trad. Gisèle Slesinger Tygel, Paris: Seghers, 1967. Estas ediciones están hoy casi todas indisponibles.

¹⁷ *Le valet de pique*, trad. Wanda Pénicaud et Violante do Canto, Paris: Gallimard, 1966.

¹⁸ CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, *Réunion/Reunião*, éd. bilingüe, trad. Jean–Michel Massa, Paris: Aubier–Montaigne, 1973.

¹⁹ CLARICE LISPECTOR, *Près du cœur sauvage*, trad. Denise Teresa Moutonnier, Paris: Plon, 1954.

²⁰ JOÃO GUIMARÃES ROSA, *Buriti*, trad. Jean–Jacques Villard, Paris: Seuil, 1961 [original: JOÃO GUIMARÃES ROSA, «Dão–lalaão», «O recado do morro», «Uma estória de amor», in *Corpo de baile*, 1956]. Ver en este campo la tesis de doctorado de Márcia Valéria Martínez de Aguiar, «Traduzir é muito perigoso: as duas versões francesas de *Grande sertão: veredas* – historicidade e ritmo» (São Paulo, Études linguistiques, littéraires et traductologiques en français, Département de Lettres modernes, USP–FFLCH, 2010, sous la direction de Mário Laranjeira). Esta investigadora trabaja actualmente en el marco de una investigación post–doctoral, en la edición crítica de la correspondencia entre João Guimarães Rosa y Jean–Jacques Villard, así como en el contexto de recepción francés de esta obra en los años sesenta. Sus conclusiones muy esperadas parecen confirmar esta efervescencia de América Latina y, en cuanto a lo que nos interesa, del Brasil, aunque la historia literaria no haya retenido finalmente más que el éxito del boom hispanoamericano.

²¹ MÁRIO DE ANDRADE, *Macounaïma le héros sans aucun caractère*, trad. Jacques Thiériot, Paris: Stock – Unesco – Allca XX, 1996 [1^{re} éd.: Paris: Flammarion, 1979]. OSWALD DE ANDRADE, *Anthropophagies. Mémoires sentimentaux de Janot Miramar, Séraphin Grand-Pont; Manifeste de la Poésie Bois Brésil; Manifestes et textes anthropophages*, trad. Jacques Thiériot, Paris: Flammarion, 1982.

²² Este sistema de preventa virtual de los libros ubicados en librerías asegura una entrada artificial de tesorería a los editores que se benefician con ello, pronto compensada por otra ola de títulos.

²³ Ver sobre este punto, nuestro texto: «Réflexions sur l'étude des transferts littéraires», en ANAÏS FLÉCHET et MARIE-FRANÇOISE LÉVY (dir.), Actas del colloque «Les circulations littéraires et musicales au XX^e siècle» (14 et 15 mars 2013, Université Paris 1 – UMR–IRICE – Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines). En prensa.

²⁴ Subjetivamente, y no objetivamente, en la medida misma en que, en una paradoja sólo aparente, el elemento económico (sobre el cual buscan

actuar por ejemplo los programas de ayuda a la traducción) tienen más que nada un componente subjetivo que condiciona el recurso al efecto de ganga. Aquí como en otra parte, la *creencia* juega un rol esencial.

²⁵ JOHN DONNE, *Méditations en état de crise*, traducido y con prefacio de Franck Lemonde, Paris: Payot, Rivages poche–Petite Bibliothèque, 2002, p. 71–73.

²⁶ Económicamente, dicha globalización sabe muy bien explotar las diferencias fiscales, de remuneración o de derecho del trabajo entre los países. ¿Cómo haría sin Suiza, Luxemburgo, la China o la India? Podría ser, simplemente, un avatar de la lógica colonialista, que tomaría el control de territorios y de pueblos en nombre de una universalidad, religiosa, científica o republicana, mientras que se aplicara a fragmentarla en zonas de primera o segunda pertenencia. Uno de los matices con el mundo de ayer reside tal vez, sin embargo, en los descentramientos de los lugares de poder y de decisión, que no se puede identificar pura y simplemente con los Estados.

²⁷ Ver, en particular, JACQUES DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris: Galilée, coll. «Incises», 1996.

²⁸ FRANÇOIS JULLIEN, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Paris: Fayard, 2008 (retomado en Points–Seuil).

Riaudel, Michel

«Para un examen crítico del comparatismo francés». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 39–50.

Fecha de recepción: 07 · 04 · 19

Fecha de aceptación: 11 · 05 · 19

Dos,

paseos por los bosques narrativos

(un lugar para la ficción)

Cesare Pavese en *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia

Silvia Cattoni*

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Ricardo Piglia fue, al igual que Cesare Pavese, un diarista. Con el nombre de Emilio Renzi el escritor argentino comenzó, a fines de 1957, el registro de su vida en «la serie de cuadernos negros». En 2015, con la conciencia literaria de la vida vivida, reorganizó y completó el material original en un proyecto que lleva por nombre *Los diarios de Emilio Renzi*. En el origen del diario de Piglia se reconoce, por su carácter modélico e iniciático, el de Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935–1950* (1952). Hijo y nieto de italianos, Renzi se identifica en su diario como un escritor ítalo-argentino que reconoce a Cesare Pavese como su escritor de culto. Ejemplo acabado de literatura como principio ordenador de la experiencia, el diario de Pavese fue, para Piglia, lectura reiterada y atenta, a partir de la cual pudo dar forma a la voz de Emilio Renzi. A partir del diálogo que ambos textos entablan, esta indagación propone poner en evidencia cómo la literatura y la vida alcanzan, en la escritura diarística de los autores, su grado máximo de fusión.

52 53

Palabras clave

· Diario · literatura · vida

* Doctora en Letras Modernas y Magister en Lengua y Cultura Italianas en Perspectiva Intercultural. Profesora titular de Literatura Italiana y de Literatura Occidental Contemporánea en la UNC. Profesora visitante en universidades de Siena, Padova, Varese, San Pablo. Directora de equipo de investigación, ha publicado numerosos ensayos y artículos en el campo del cambio de lengua, la literatura comparada y las relaciones entre literatura argentina e italiana.

Completa su actividad docente con tareas de extensión universitaria en el PUC (Programa Universitario en la Cárcel). Fue co-autora del Repertorio Bibliográfico de las Relaciones entre las Literaturas Argentina e italiana, en colaboración con Trinidad Blanco de García (2008) y de Migraciones y Escritura: pasado y futuro, lengua y nación (2007). Tradujo poemas de Antonia Pozzi y Antonio Catalfamo, publicados en los volúmenes Microcosmos y La vida soñada y otros poemas respectivamente. Desde 2014 dirige la colección Traiciones Cartoneras del Centro Editor la Sofía Cartonera de la FFyH.

Abstract

Ricardo Piglia was a diarist and so was Cesare Pavese. Named Emilio Renzi, the Argentinian writer started recording his life in «the series of black notebooks» by the end of 1957. In 2005, the writer reorganized and completed the original material under the name of *Los diarios de Emilio Renzi*. In analysing the inception of Piglia's diary, the reader can perfectly trace back Cesare Pavese's initiative and model character in *Il mestiere di vivere. Diario 1935–1950* (1952). Being a son and grandson of Italians, Renzi recognizes himself in his diary as an Italian–Argentinian writer who regards Cesare Pavese as his cult author. Piglia was able to give voice to Emilio Renzi out of his attentive and recurring reading of Pavese's diary, an example of literature as an ordering principle of experience. This work configures an inquiry aiming at demonstrating the paradigmatic value of Pavese's diary for Piglia as a finished fusion model of art and life.

Key words

· Diary · literatura · life

I

Con el nombre de Emilio Renzi, Ricardo Piglia comenzó, a fines de 1957, el registro de su existencia en «la serie de cuadernos negros». Casi al final de su vida, en 2015, el diarista, con la conciencia literaria de la vida vivida, reorganiza y completa el material original en un proyecto literario que lleva por nombre *Los diarios de Emilio Renzi*. El trabajo se compone de tres volúmenes: *Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) y *Un día en la vida* (2017) correspondientes a tres periodos sucesivos: 1957–1967, 1968–1975 y 1976–1982, respectivamente. La voz de Emilio Renzi constituye el recurso literario mediante el cual el autor exhibe su concepción de literatura como campo fecundo de relaciones donde diferentes tradiciones convergen y se resignifican, estableciendo cartografías inéditas que exhiben la permeabilidad de todo sistema literario. Una concepción asentada en el principio creativo que habilita la *mala lectura* de un lector que «distorsiona y percibe confusamente» (Piglia, 2014:17). Precoz y atento lector de Cesare Pavese, el escritor argentino Ricardo Piglia descubre en *Il mestiere di vivere (Diario 1935–1950)* del autor italiano, un caso significativo y logrado de lo que, sin saber tempranamente, fue también su búsqueda: la relación literatura y vida.

El gran ciclo autobiográfico que publica Ricardo Piglia y firma Emilio Renzi registra, en la sucesión de días que conformaron su vida, los aspectos más sobresalientes de su relación literaria con Cesare Pavese. A través del recurso de la autofiguración, Piglia inventó a Emilio Renzi, un personaje que nace en sus primeros relatos, aparece y reaparece en sus novelas, en ocasiones fugazmente, en otras con mayor protagonismo, y que, en sus últimos libros, los diarios, asume la identidad del escritor. De la combinación posible que ofrece el nombre completo del autor, Ricardo Emilio Piglia Renzi, surge esta particular creación autoral que, en un primer momento, lleva a pensar en un *alter ego*, pero que no tarda en exhibir el complejo mecanismo de construcción literaria que le da vida. Ya desde sus primeros cuentos, reunidos en la colección *La Invasión* publicado por primera vez en 1967, el autor comienza a modelar la figura de Renzi. En el juego de posibilidades que el desdoblamiento permite, Emilio Renzi es un personaje que Ricardo Piglia inventó a su medida: espía, investiga, escribe, se desplaza por los bordes del género policial, la novela negra, los textos académicos, los relatos de vida. Es un detective que busca la verdad y está obsesionado por ciertos autores: Roberto Arlt, Macedonio Fernández o Cesare Pavese. Casi al final de su vida, con la madurez y con pleno dominio de los procedimientos retóricos de su oficio, Ricardo Piglia construye, mediante este juego de espejos distorsionados que se advierte a lo largo de toda su obra, el modelo acabado de su proyecto literario: el escritor Emilio Renzi. Los diarios le dan a este plena voz y, de este modo, Piglia reserva para sí la figura del lector. En Renzi, Piglia delega la ficción, alimentándolo con sus propias lecturas, tan bien trabajadas en textos como *Formas breves* (1986), *Crítica y ficción* (2006) y *El último lector* (2014).

Descendiente directo de italianos, Renzi se reconoce en su diario como un escritor ítalo-argentino. Su identidad se construye a partir de este juego combinatorio, en el que cobra especial sentido la filiación con el origen italiano de su familia, filiación que se define en el contexto de intimidad garantizado por los espacios frecuentados en la niñez y que el escritor atesora «en la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen el zócalo mítico de la subjetividad» (Arfuch, 2013:28). Uno de estos ámbitos que Renzi atesora en su memoria fue la biblioteca del abuelo, espacio iniciático en el que Piglia dio sus primeros pasos de lector: allí leyó obras importantes que orientaron sus preferencias personales futuras. En su extenso corpus de lecturas, *Il Mestiere di Vivere. Diario 1935–1950* (1952) sobresale por su carácter modélico y formativo. Como Pavese, Renzi fue también escritor de diarios y destaca, desde las primeras páginas del suyo, el valor que el diario de Pavese tuvo para él. Lo reconoce como uno de los libros que tempranamente supo ganarse un lugar en su biblioteca personal, fundamentalmente por haberle mostrado un ejemplo acabado de literatura como principio ordenador de la experiencia.

Cesare Pavese fue uno de los escritores italianos que más influyó en el sistema literario argentino de la segunda mitad del siglo XX. Su ingreso estuvo mediado por el clima de renovación de la revista *Poesía Buenos Aires*, fundada por Raúl Gustavo Aguirre en 1950 y vigente hasta el año 1962. Rodolfo Alonso, principal traductor de Pavese en Argentina, codirige, junto con Aguirre, los números 16 y 17, en los que queda registrada la importancia del autor italiano para la época. Fue precisamente la renovada atmósfera literaria de los años '60 la que propició el encuentro entre Renzi y Pavese. Tal como Renzi lo registra en el texto *En el Umbral* (Piglia, 2015:15), con el que abre el primer volumen de su diario, fue la

conferencia de Attilio Dabini sobre el autor italiano el estímulo eficaz que lo llevó a adquirir inmediatamente la traducción que Luis Justo hizo de *Il Mestiere...* y que en 1957 la editorial Raigal publicó en Buenos Aires. Fue este el ejemplar que Renzi firmó con sus iniciales E.R y atesoró durante toda su vida en los estantes de su biblioteca (Piglia, 2015: 26–27). Este encuentro fecundo, favorecido por el espíritu de la época, marcó un camino literario y el fundamento de una práctica. El escritor Renzi lo advierte en la entrada del 28 de junio de 1960 cuando dice: «Recuerdo la conferencia de Attilio Dabini sobre Pavese. Fue importante para mí porque escribe un diario titulado *El oficio de vivir*. Se mató, pero antes dejó el libro preparado para su edición» (Piglia, 2015: 81).

Para alguien que, como Piglia, tenía también el plan de escribir su propio diario, *Il mestiere ...* fue lectura permanente y atenta, el *talismán* o *fetiché* que lo acompañó por el derrotero de su vida (Piglia, 2015: 26), orientando un camino de posibilidades. Aunque toda la obra de Pavese, emplazada en una lograda intersección entre literatura y vida, pueda pensarse como una gran narración de matriz autobiográfica, el diario aseguró una forma eficaz para esa síntesis y, para Piglia, mal lector y escritor en formación, el origen de una poética original y promisoría.

II

Piglia leyó el diario de Pavese buscando en sus páginas al diarista que modela su vida en el registro cotidiano de la escritura. Como artista de profundo sesgo decadente, Pavese transformó en motivos literarios la serie de preocupaciones personales que desencadenaron su muerte. El suyo fue un caso paradigmático en el cual el sufriente transforma el dolor en materia literaria, y su diario es el producto estético que mejor revela la imagen del poeta que, mientras más sufre, mejor escribe.

En el horizonte literario del siglo XX el diario de Pavese es, sin duda, uno de los más destacados porque, al tiempo que exhibe aspectos de una estructura psíquica compleja y refinada, revela intenciones estéticas definidas al servicio de un cuidadoso proyecto de escritura. Su lectura permitió al escritor argentino reflexionar sobre los propósitos y las motivaciones que llevaron a uno de los escritores más grandes del *Novecento* italiano, al registro cotidiano de la experiencia. Más que el diario como género o práctica específica, lo que despierta el interés de Piglia es la figura de Pavese escritor de diario y el acabado producto lingüístico de autoconciencia, apto para la confesión, el autoconocimiento y la construcción de sí mismo. El escritor Renzi ha dejado constancia de esto en numerosas entradas de su diario.

Lejos de ser una práctica complementaria al resto de la producción literaria, reservada solo a la notación autoral y vedada a todo posible lector, el diario es, en su intento de vincular la escritura con la vida, y esto interesa especialmente a Renzi, el centro mismo del proyecto literario de Pavese. Si bien a lo largo de los sucesivos registros es posible advertir la cuidadosa meditación estética sobre el oficio literario y los ejes de sentido de sus novelas, relatos, poemas y ensayos, *Il mestiere...* es el espacio textual en el que Pavese presenta con claridad su búsqueda estética más importante: construirse como escritor. A partir del pacto ambiguo que el diario le

ofrece como subgénero de las escrituras del yo, Pavese construye, día tras día y año tras año, las bases de su autorrepresentación y condensa en ella toda su mitografía autorral. En su diario supo constituirse como una autoridad del fracaso, y su obra es, precisamente, la sublimación compensatoria de ese fracaso. Renzi analiza con profundidad este proceso y advierte cómo, en el diario de Pavese, el dolor purifica las palabras y, en esa clave, descubre la proporción: a mayor sufrimiento, mayor belleza (Piglia, 2015: 143).

Como uno de los subgéneros de la literatura autobiográfica, el diario tiene como referencia fundamental al yo autorral y a los acontecimientos significativos de su experiencia. La vida real es el elemento clave a partir del cual el diario se configura, aun cuando la plasmación de esa vida en palabras pueda arrastrar olvidos, interpretaciones o incluso la ficción misma. En el marco de los enigmas que todo suicidio encierra, el diario de Pavese fue, para sus lectores, un promisorio documento que permitió formular justificadas hipótesis en relación a su temprana y voluntaria muerte, sin lugar a dudas el gesto más dramático de su existencia. Su lectura ofrece la posibilidad de ingresar al mundo íntimo de un escritor reconocido que, en la cumbre de su legitimación literaria y luego de haber terminado una tormentosa relación amorosa con una actriz de cine norteamericana, y pocos meses después de haber recibido el premio *Strega*, la máxima condecoración literaria con la que Italia reconoce a sus escritores de prestigio, se suicidó en el cuarto de un hotel de Torino.

56 57

En estas páginas de tono amargo, desesperado, violento, a veces irónico y raramente sereno, pero con el rigor intelectual y moral que lo caracteriza, Pavese ofrece, en clave de soledad, sufrimiento y desesperación, una cuidada meditación sobre su vida, sus recuerdos, su mundo onírico y sobre sus preocupaciones y elecciones estéticas. En ellas se reconocen los núcleos centrales de su constante perturbación psicológica: la desilusión amorosa, la crisis creativa que experimentó años antes de morir, la perturbación ideológica y el consecuente sentido de culpa que le generó su posicionamiento político en el marco de una generación como la suya, en la que el compromiso fue una marca de época.

No es solo por su calidad de documento que aporta pistas para la comprensión de una decisión siempre enigmática como el suicidio que Piglia lee a Pavese. Como escritor que crea sus precursores, el autor argentino advierte la decidida intención literaria que anima la escritura de este diario. Determinadas motivaciones estéticas de corte decadente orientaron la sublimación artística del dolor y el meticuloso diseño con el que el escritor italiano modeló la «figura hueca de su yo» (Piglia, 2016: 8). En *Il Mestiere...* Renzi reconoce cómo las inquietudes vitales más profundas están sometidas a la rigurosidad de alguien que, como Pavese, posee alta conciencia de la forma y que ésta es el resultado de un oficio cotidiano y riguroso. Su propósito más singular, la intención de construirse como escritor y exhibir en esta construcción las preocupaciones fundamentales que orientan su escritura, se pueden verificar en el título, en las adaptaciones específicas que Pavese hace del género, en los temas abordados y en el estilo del diario. En relación a ello su diario presenta un testimonio lúcido y consciente, una reflexión y una práctica que reconoce, en el registro cotidiano de la experiencia, un oficio.

Es particularmente significativo que Pavese, pocos días antes del suicidio, adjunte al manuscrito del diario una hoja con el título *Il mestiere di vivere 1935–1950*. El límite fijado a su cronología existencial merece atención porque ubica su vida en el pasado y subordina el oficio de vivir al oficio de poeta o, dicho con otras palabras,

solo entiende la vida en el marco que da la escritura. En el título que escoge para su diario, el escritor italiano marca un principio y un fin. El inicio queda determinado por el momento en que está preparando su primera colección de poemas, *Lavorare stanca*, publicada en febrero de 1936, precedida del ensayo *El oficio de poeta* (1936). El fin es 1950, el año de la publicación de su última novela, *La luna e il falò* (1950), la gran obra que recoge a modo de cierre las líneas fundamentales de una poética que alcanzó, en ella, el punto máximo de maduración.

El arco existencial del diario funda la cronología existencial que Pavese quiere para sí, la que corresponde a sus años de escritor. Así, el periodo de quince años registrado en su diario determina la serialidad fechada de días y años que, con un inicio y un fin, asegura al yo la imagen del escritor consagrado. En casi una década y media el escritor compone toda su obra: un breve, pero intenso lapso de producción de lo que Italo Calvino juzgó como «el ciclo narrativo más complejo, dramático y homogéneo de la Italia de hoy» (Calvino, 1992: 269).

Esta cadena de compensaciones se interrumpirá de manera definitiva en 1950, en el momento de la última crisis amorosa, cuando el autor advierte que tampoco la literatura podrá mitigar su dolor y, entonces, se tornan más significativas las alusiones al suicidio. En la entrada del 13 de mayo de 1950, Pavese escribe que amor y muerte conforman un arquetipo ancestral. Tres meses después se desencadena la que será su crisis final y, en la entrada del 17 de agosto de 1950, el día antes de la última nota que concluye el diario, deja expresada con claridad esta relación inversamente proporcional y anticipa su inminente suicidio:

In mio mestiere sono re. In dieci anni ho fatto tutto... Nella mia vita sono più disperato e perduto di allora... Non ho più nulla da desiderare su questa terra, tranne quella cosa che quindici anni di fallimenti ormai scudono. Questo il consuntivo dell'anno non finito, che non finirò. (Pavese, 2014: 399)

Il Mestiere di vivere construye una biografía atravesada por el impulso de autodestrucción. Como diarista, Pavese asegura el juego entre escritura y muerte. Es relevante que Pavese limite la cronología de su diario y coloque su vida en el pasado, pero más relevante es que esa operación quede asegurada en el acto mismo del suicidio. Aunque Pavese haya cortejado la idea del suicidio en algunos relatos previos, las referencias en el diario son ricas, sutiles y vinculadas al desasosiego y a la frustración amorosa que se concentran en los últimos años. En la entrada del 13 de mayo de 1950, el diarista reconoce el arquetipo ancestral que relaciona amor y muerte y, así como nos advierte que «la letteratura è una difesa contro le offese della vita» (Pavese, 2014: 396), también nos anticipa que el suicidio es la alternativa justificada ante la desesperación hecha costumbre. Las particulares circunstancias vitales que renuevan la imagen del poeta solo y fracasado que procura la perfección a través de la escritura resaltan el gesto aristocrático de su propia muerte. Legitimado por la autoridad que le otorga el fracaso, Pavese encuentra en el sentimiento de la exclusión su tema lírico dominante, y su suicidio confirma la impotencia del intelectual y su inutilidad ante las verdades de la vida. Es esta una proporción que marca, en su producción, un camino ascendente. Su última novela, *La luna e il falò* (1950), la más sintética y emblemática de toda su producción, que marcó el zenit de su carrera literaria, advierte que el logro de su programa literario, resuelto en el lúcido esfuerzo creativo y la conciencia plena de

una práctica cotidiana, no admitirá, ya, una vuelta hacia atrás. Logro estilístico, sufrimiento y muerte, constituyen la clave literaria de su poética. Por encima del núcleo originario de su desesperación autodestructiva, intensificada en el sombrío fondo fatalista que recorta su figura y que Calvino reconoce como cifra de toda la comunidad campesina del Bajo Piamonte, sobresale su voluntad de transformar el dolor en experiencia estética y, cuando la posibilidad de la escritura se agota, permite que sobrevenga la muerte. En la última notación, correspondiente al día 18 de agosto de 1950, el diarista registra, con sintagmas brevísimos y terminantes, el fin de un proyecto literario: «Tutto questo fa schifo. / Non parole. Un gesto. Non scrivere più» (Pavese, 2014: 400). Una semana después, Pavese, verdadero héroe de su propia escritura, puso fin a su vida en un marco de cuidada escenografía. Junto al último resto de somníferos escribió, en la página inicial de su ejemplar de *Dialoghi con Leucó* (1947), sus últimas palabras: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. ¿Va bene? Non fatte troppi pettegolezzi» y condensó allí el antiguo dolor trágico de la vida humana, del cual nadie escapa. De este modo, vida y obra se cierran con uno de los gestos decadentes más significativos que dio la literatura del siglo XX.

En la conjunción de belleza y sufrimiento que caracteriza el estilo del diario de Pavese, Piglia reconoce el dominio de un oficio que pretende también para Renzi y la reflexión sobre una práctica. Amor, literatura y, en alguna medida, también prestigio literario, están vinculados de manera directa en el diario de Pavese. El tema del amor y el reconocimiento público son funcionales a la literatura. Su desarrollo marca variaciones internas a lo largo de todo el diario. Las notaciones relativas al tema amoroso están ligadas a algunos eventos particulares y, aunque el escritor no ofrece demasiados detalles al respecto, registra, sí, su experiencia amorosa en un ritmo que oscila entre la excitación inicial que caracteriza toda relación y la desilusión del amante fracasado. En lo que respecta a la literatura, es decir a la propia actividad como escritor, el ritmo registra una evolución decididamente positiva. Pavese ofrece, al final de cada año, a medida que su fama y notoriedad aumentan, balances cada vez más satisfactorios sobre su obra y la recepción de la misma. La literatura compensa con destacados resultados estéticos lo que el amor no puede ofrecer. Mientras más profundo es el dolor experimentado, más alta su compensación estilística y, por consiguiente, el reconocimiento público.

Así, escritura y vidas se resuelven en el ejercicio cotidiano de un oficio cifrado en una búsqueda rigurosa del estilo. *Il Mestiere...* comienza con la sección correspondiente al *Secretum Professionale*, fechado entre octubre de 1935 y febrero de 1936. Esta sección, que registra el período del confinamiento en Brancaleone, Calabria, donde Pavese cumplía la condena fijada por el tribunal fascista, en estrecha relación con el *Secretum* de Petrarca, torna significativa la forma del coloquio interior y profundiza las indagaciones ya formuladas en *Il mestiere di poeta*. En el marco de aislamiento y retiro que favorece la prisión, el autor profundiza, en esta la primera parte de su diario, la relación entre el oficio de vivir y el de escribir que había formulado el poeta clásico en 1342.

Es siempre el mismo Pavese quien advierte sobre el carácter orgánico y unitario de su diario. El valor intrínseco de la *opera omnia* de un autor, concebida como construcción más que como sucesión, es puesto de relevancia en las entradas del 9 y 10 de noviembre de 1935, cuando destaca el valor emblemático que presenta la estructura de un cancionero como *Fleurs du Mal* o sobre el principio de unidad que caracteriza la *Divina Commedia* o los dramas shakespearianos. El carácter literario

se advierte, además, en el lector implícito que Pavese imagina como lector de su diario. El diario pudo ser pensado como texto para ser leído y diferentes notaciones ponen de manifiesto a un interlocutor de Pavese que podría identificarse con la mujer amada. En la entrada del 26 de enero de 1938 dice: «Perchè scrivere queste cose che lei leggerà» (Pavese, 2014: 85); el 27 de mayo de 1950 se refiere a un lector: «ma che lo sappia» (Pavese, 2014: 396) y es clara la alusión a un interlocutor en la penúltima entrada: «Cara, forse tu sei davvero la migliore —quella vera. Ma non ho più il tempo di dirtelo, di fartelo sapere —e poi, se anche potessi, resta la prova, la prova, il fallimento» (Pavese, 2014: 399).

Aunque el diario de Pavese remita al modelo baudeleriano del diario entendido como un laboratorio de reflexiones sobre el propio trabajo de creador, no puede dejar de señalarse la relación que esta obra establece con el *Zibaldone* de Leopardi. El tipo de anotaciones que Pavese realiza a lo largo de las páginas de su diario, donde abundan las reflexiones sobre sí mismo y los otros, la eventual inclinación aforística, las reflexiones de poética, incluidos esbozos de ensayos histórico críticos, las anotaciones de lecturas, que son también los apuntes de un escritor que busca su propia autodefinición, justifican la vinculación que existe entre ambas obras.

En este sentido es significativo, además, que, tratándose de un diario y de la directa relación que este tipo de textos establece con el acontecer cotidiano, Pavese omita las alusiones a acontecimientos de su época directamente vinculados al fascismo y a la constitución de la primera república italiana.

La decisión de mantener la Historia fuera de su diario refuerza una decidida búsqueda de autoconstrucción circunscripta al propio autor. De este modo, Pavese construye un universo en el que quedan excluidas todas las referencias precisas y contingentes de su época: la aventura colonialista de Mussolini en África, las leyes raciales, la declaración de guerra del '40, la Resistencia, para nombrar solo los hechos históricos más relevantes. En un personaje de tanta incidencia pública como Pavese, la elección de reducir al mínimo las referencias epocales y clausurar el mundo a la contingencia histórica puede interpretarse como la voluntad estilística que orienta la construcción de la figura autoral, en la cual el universo íntimo funciona como la parábola mítica de la vida del autor y afirma con más fuerza su imagen como escritor.

En consonancia con la relación circular que la literatura y la vida fundan en la obra de Pavese, también el diario, como toda su obra, está pautado por el ritmo de la repetición. En la entrada del 7 de diciembre de 1945 puede leerse casi una conjetura de su propia vida cuando se refiere a la teoría del devenir histórico de Vico. Para Pavese, al igual que para Vico, la historia no avanza de forma lineal, impulsada por el progreso, sino en forma de ciclos que se repiten. Es significativa al respecto la notación del 22 de febrero de 1946, pero también la del 8 de enero de 1937, cuando dice que los errores son siempre iniciales. Lo recursivo es un elemento central en el pensamiento de Pavese; *Il Mestiere di vivere* permite advertir el lento ritmo de la recurrencia en una circularidad que progresa en la profundidad de sus reflexiones. En la última entrada del diario, Pavese presenta con claridad la rigidez y la inmovilidad de la vida fuera de la escritura. Ese temor constante que siempre lo amenazó, el de vivir fuera de la escritura, alcanza relevancia cuando el poeta dice: «La cosa piú segretamente temuta accade sempre» (Pavese, 2014: 400), marca su opción por el sacrificio más extremo, su propia muerte. El 12 de diciembre de 1939 Pavese señala que «un'opera d'arte riesce soltanto quando per l'artista essa ha qualcosa di misterioso». (Pavese; 2014: 165). El suicidio conforma,

precisamente, la historia oculta de su diario y ese misterio es el logro estilístico que Renzi le reconoce al escritor italiano. *Il mestiere...* es, para Renzi, una de las más logradas conjunciones entre literatura y vida que dio el siglo XX.

III

Determinar los motivos por los que el nombre de Pavese se vuelve una presencia reiterada en los cuadernos del escritor Renzi es una forma de conocer, aunque sea en parte, el fundamento que da sentido a la práctica literaria de Piglia. Convertir la vida en página escrita fue también un propósito que Renzi celebra en su diario y hace propio. La escritura continua y ordenada que el diario impone asegura la forma de autoconciencia en la que se consolida su imagen de escritor y, en tanto espacio textual que permite un desdoblamiento del yo, el diario le garantiza la intimidad necesaria para definir un *pacto de falsación* en el que el yo se construye para otros. Solo en la conciencia de esta práctica el yo se construye como escritor.

60 61

En la segunda parte del primer volumen de su diario, dispuesto casi en el centro mismo de la estructura de *Años de formación*, Emilio Renzi dedica una reflexión crítica a Cesare Pavese, que cierra la serie de notaciones del año 1964. El texto titulado *Los diarios de Pavese* corresponde a un ensayo publicado el año anterior en la revista de crítica literaria *El escarabajo de oro* y que Renzi incorpora en su diario como resumen de sus preocupaciones estilísticas. Su contenido sistematiza la serie de especulaciones que *Il mestiere...* estimuló en el escritor argentino y constituye, sin lugar a dudas, una reflexión profunda sobre el sentido que este diario atesora y la importancia que tiene en la literatura moderna. La incorporación del ensayo dedicado al diario de Pavese como corolario de las notaciones del año 1964 indica, además, la importancia que la lectura del escritor italiano tuvo para Piglia en los primeros años de su formación literaria. En las páginas que abren el segundo volumen, *Los años felices* (2016), Renzi justifica la presencia y el significado de ese texto cuando dice: «Por eso ahora he decidido publicar mis cuadernos tal cual están, haciendo de vez en cuando pequeños resúmenes narrativos que funcionan, si no me engaño, como un marco o encuadre de la sucesión múltiple de los días de mi vida» (Piglia, 2016: 13). Reflexionar críticamente sobre el diario de otro es una forma de reflexionar sobre el propio. A propósito, en un juego de citas que torna significativa esta relación, en la entrada del martes 8 de febrero de 1969, Renzi alude a las palabras de Kafka: «Solo quien escribe un diario puede entender el diario que escriben otros» (Piglia, 2016: 122).

El ensayo dedicado a Pavese habilita un procedimiento que no solo evidencia las nuevas relaciones entre el sistema literario argentino e italiano sino también los procedimientos estilísticos celebrados por Ricardo Piglia. Un diario, el de Emilio Renzi, que refiere a otro diario, el de Cesare Pavese, favorece, en la estructura general del diario de Renzi, una *mise en abyme* y habilita en el diario del argentino un procedimiento de encastre que actualiza una búsqueda estilística de Renzi mediante la poética de la réplica o duplicación que se reconoce en el mito pavesiano.

Pavese es, para Renzi, un caso notable en el que el fracaso produce cualidades estéticas. La literaturización de su vida, alcanzada con un alto grado de patetismo, es el gran logro estilístico que su diario presenta. En su ensayo, Renzi destaca el valor emblemático del diario de Pavese, uno de los libros más bellos de la literatura contemporánea, *construido* como «un jeroglífico lleno de silencio y oscuridad» (Piglia, 2015: 145). Para Renzi, *Il mestiere...* es un ejemplo que prueba que «toda escritura tiene siempre un secreto y es, también, el lugar de una venganza» (Piglia, 2015: 143). El secreto es, siempre, la grieta y el castigo que la vida le hace pagar al que escribe. Las páginas de su diario descubren una pulsión de muerte premonitória que permiten leer el diario en clave de novela de misterio, en la cual el suicidio es el secreto a descubrir. Un procedimiento que pone en el horizonte, quizá, el núcleo de la primera y que Piglia formula en sus tesis sobre el cuento cuando dice: «Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie» (Piglia, 1986: 83) y el diario de Pavese descubre este precepto, es decir, el secreto es la muerte del diarista. «Solo quien juega con la idea del suicidio puede escribir un diario convincente», dice Renzi, citando a Pavese, en la entrada del 18 de febrero de 1969 (Piglia, 2015: 122).

Il mestiere di vivere ha sido para Renzi, y así lo registra en la entrada del 5 de setiembre de 1968, una obra que nunca pudo «soltar» (Piglia, 2015: 53), una lectura continua que aseguró nuevos descubrimientos y renovadas formas expresivas. La práctica diarística permite a ambos escritores la definición de una zona de escritura donde la realidad es presentada a través de la perspectiva de un yo que, gracias al refinamiento técnico, sale del diario y se expande al relato en tercera persona. En toda la obra de Pavese puede reconocerse lo que el escritor destaca en la entrada del 31 de diciembre de 1937: «L'origine autobiografica del pensiero raccontato» (Pavese, 2014: 72). En la serie de entradas que registran las reflexiones de Renzi sobre Pavese se destacan aquellas en las que el argentino hace explícita su intención de escribir una ficción de base autobiográfica que vincule su viaje a Italia y el célebre diario del autor italiano. En la entrada del lunes 30 de setiembre de 1964, Renzi manifiesta la intención de componer un relato, ambientado en Turín, como una suerte de *collage* invisible con fragmentos de los diarios de ambos.

Años más tarde, el 2 de octubre de 1970, Renzi precisa algunas búsquedas que orientan este proyecto: una historia con elementos autobiográficos que lo tuviera como protagonista e incluyera los motivos de su viaje a Italia, la obsesión por la mujer perdida y el diario de Pavese (Piglia, 2016: 226). «*Un pez en el hielo*» (1970), último relato de la segunda edición de *La invasión*, es el resultado de esa búsqueda y el homenaje que Ricardo Piglia realiza al escritor italiano. También aquí el personaje de la ficción es Emilio Renzi, a través del cual Piglia plasma sus intereses estéticos que vehiculizan el principio de identificación con Pavese.

La narración comienza *in media res* y está segmentada en tres partes. La primera presenta a su protagonista, el joven escritor/investigador Emilio Renzi, que viaja a Turín con una beca para estudiar el diario de Cesare Pavese. El viaje persigue, además, un objetivo secundario: olvidar a Inés, la mujer que tiempo atrás lo abandonó en Buenos Aires. Su impulso mimético lo lleva a descubrir una serie de dobles que repiten en Italia la vida que dejó en Buenos Aires. En la segunda parte, Renzi se dirige a Santo Stefano Belbo, el pueblo natal de Pavese. En esta sección, Renzi reflexiona sobre la escritura diarística a partir de alusiones a su propio diario, al de

Pavese y al de Kafka. Su finalidad es descubrir el misterio que envuelve la muerte del escritor italiano y seguir la pista de los sucesos comprendidos entre el 18 de agosto, la última entrada que el escritor italiano registra en su diario, y la trágica noche del 26 de agosto de 1950, fecha del suicidio ocurrido en la habitación 23 del hotel Roma, el breve lapso de la vida de Pavese no registrado en el diario. En la tercera y última sección del relato, se narra la visita de Renzi a la *Esposizione Cesare Pavese* en la casa natal del escritor. Administrada por un coleccionista polaco, la muestra exhibe manuscritos originales del diario del escritor piamontés, fotos, la mesa de trabajo, algunos libros, sus anteojos, «los restos muertos de una vida» (Piglia, 2014: 166). Entre los objetos se destaca la copia original de *Black Angel* (1946), el film en que Constance Dowling, el último gran amor de Pavese, cumplía un breve pero extraordinario papel. La copia, que había pertenecido primero a Dowling y luego a Pavese, tenía cuatro minutos más que la versión comercial. Según el coleccionista, Pavese se dedicaba a ver, una y otra vez, a la mujer amada inmortalizada en las imágenes en las que la actriz, minutos antes de ser asesinada, saca al balcón una pecera con un pez oscuro que nada solo en el agua transparente y que, luego, olvidado en la intemperie, muere congelado a causa del frío extremo.

62 63

Una serie de relaciones intertextuales, operadas a nivel de la escritura, a partir de la técnica compositiva del *collage*, acentúan el efecto de duplicación en el texto. La narración incorpora fragmentos del diario de Pavese y de sus últimas cartas que, mezclados con fragmentos de los cuadernos de Renzi y reescrituras posteriores, potencian la literatura como mosaico de citas en el que se reconocen vestigios de otros textos. Es este un efecto que, a nivel de la escritura, también posibilita la duplicación y refuerza relaciones especulares, la relación especular que se consolida, además, en la práctica de la escritura diarística. Reforzando la estética de la réplica, Piglia otorga en este relato una relevancia especial al motivo del *doppelgänger*, en especial en la primera parte. Recién llegado a Italia, Renzi, el joven escritor, cree descubrir en las calles de Roma a Roberto Rossi, su amigo de La Plata. En el tren que lo lleva a Turín, lo sorprende la aparente repetición de Mario. En un bar de la plaza Carlo Felice, en la zona de la estación de trenes y frente al hotel Roma, en el que veinte años antes se había suicidado Cesare Pavese, descubre también a Inés, acompañada por el hombre de pelo blanco que ahora ocupa su lugar. Italia presenta al joven escritor la duplicación de un orden de cosas que favorecen un principio de reconocimiento en la soledad que ambos poetas comparten ante el abandono de la mujer amada. Una función relevante se descubre también en el juego de duplicaciones que el autor opera a partir de las imágenes que favorece el paisaje piamontés. En la segunda parte del relato, cuando Renzi realiza el breve viaje en tren a Santo Stefano Belbo, cree descubrir en las suaves colinas del Piemonte, las *langhe* de Pavese, una réplica de las sierras de Tandil que, también para Renzi, representan ese lugar único donde se atesoran los recuerdos de la infancia. Mediante un intrincado juego de relaciones especulares, «*Un pez en el hielo*» reconoce la repetición como su principal principio organizador. El artificio literario se presenta, entonces, como un dispositivo en el que la estructura mítica posibilita una estética de la duplicación. Pavese y Renzi se replican y se repiten, en la misma experiencia de la escritura que el diario ofrece, en la soledad ante la pérdida de la mujer amada y en el orden reparador del paisaje de la infancia.

En este relato de Piglia están presentes ya algunos principios que el escritor argentino reconoció en la obra de Cesare Pavese y que le permiten establecer su

filiación estética. Renzi las explicita en diferentes entradas de su diario. Una de ellas supone entender la ficción como una construcción personal donde se reconoce el origen autobiográfico del pensamiento narrado.

Il narrare —dice Pavese en la entrada del 11 de setiembre de 1941— non è fatto di realismo psicologico nè naturalistico, ma di un *disegno autonomo di eventi*, creati secondo uno stile che è la realtà di chi racconta, unico personaggio insostituibile. (Pavese, 1952: 236)

«*Un pez en el hielo*» presenta una búsqueda estética orientada a ese diseño autónomo que, a partir de una productiva relación entre mujer, literatura y muerte, habilita la identificación entre el joven escritor Emilio Renzi y Cesare Pavese, el escritor consagrado.

Como para el italiano, también para Piglia una verdadera obra de arte requiere un enigma. ¿Acaso el diario de Pavese no ofrece el misterio de una muerte que busca ser develada? ¿No es el propio Pavese, como todo suicida, un «homicida tímido» que esconde un secreto?

Para ambos escritores lo sugerido, lo callado, lo no dicho, se constituye en principio compositivo que alimenta la narración y da sentido a la práctica. El secreto que rodea la muerte de Pavese es el misterio que Renzi se propone descubrir en su viaje y el motivo literario que justifica la escritura de su relato. Así, un principio de creación literaria basado en la repetición promueve una serie de relaciones especulares en las que se reconoce el principio compositivo que Piglia se propone demostrar en esta ficción: la literatura como repetición potencial.

En su diario, Emilio Renzi registra el origen del móvil estético que orienta la creación de este cuento. En la entrada del 2 de mayo de 1970 escribe: «Una Historia en Italia. Quisiera encontrar una forma mítica que sirviera de fondo a esa *nouvelle*... en el relato tengo que narrar a Pavese como si fuera un héroe negativo. ¿Y si el mito fuera la repetición y la réplica?» (Piglia, 2015: 181). Una estructura mítica que garantiza una forma y que la duplique en clave pavesiana. En la entrada del 20 de febrero de 1946, Pavese destaca el valor del mito como fundamento expresivo, por la particular sustancia de significados que ninguna otra cosa podría expresar y que asegura la verdadera naturaleza de la poesía: la repetición. La estructura mítica posibilita, además, a ambos escritores, destacar la importancia de la imagen en el proceso compositivo. Estrechamente vinculada a la matriz mitológica de sus textos, Pavese reconoce, en la base de su fantasía creadora, una definida emoción pictórica a partir de la cual formula una personal teoría de la imagen poética. Las impresiones de una vida quedan, para Pavese, cifradas en una imagen, y en este vínculo se reconoce el centro mismo de su experiencia. Continuando desarrollos que oportunamente presentó en el ensayo *Il mestiere di poeta*, el escritor italiano precisa en su diario el valor que adquiere una imagen central formalmente inconfundible y de clara definición simbólica, a la que su fantasía tiende siempre a volver. Mito e imagen definen, para él, una poética lograda en el rigor de un oficio que también Piglia procura para sí. En el primer volumen de su *diario*, Renzi señala: «Lo que se fija en la memoria no es el contenido del recuerdo, sino su forma. No me interesa lo que puede esconder la imagen, me interesa sólo la intensidad visual que persiste en el tiempo como una cicatriz» (Piglia, 2015: 19).

El relato, presentado como una máquina productora de imágenes visuales, enfatiza un propósito visual y promueve el logro estético que da sentido a su

poética. Las imágenes adquieren para Piglia una importancia precisa que orienta su fantasía creadora. En su génesis, registrada en la entrada del 1 de octubre de 1964, Emilio Renzi deja constancia del momento de lucidez en que, como una epifanía, se le reveló la imagen de un pez en el bloque de hielo, como título y eje organizador de la trama. La imagen del pez rígido e inmóvil es funcional a la reposición del sentido que rodea la muerte de Pavese. La inmovilidad y la inacción son las sensaciones que Pavese experimentó, una vez concluido su diario, durante el breve lapso que medió entre la última entrada y el día de su muerte. Es esta una imagen de gran potencia expresiva de la que Pavese se sirve, en la última carta que escribe a su hermana, antes de morir, para referirse a su estado anímico fuera de la escritura del diario. Diario y vida conforman una unidad indisoluble, y fuera de este vínculo solo cabe la muerte.

*

64 65

En tanto lector que opera en el magma de la tradición, el temprano contacto que Piglia tuvo con el diario de Cesare Pavese ayudó a definir algunos aspectos fundamentales de su poética en relación con su extensa reflexión sobre la lectura. Lejos de ser una figura normalizadora y pacífica, el lector es, para el escritor argentino, un sujeto que subvierte y desvía la materia leída. Una idea que determina, inevitablemente, una concepción de escritura porque el escritor es, antes que nada, un lector y lo que escribe es, de algún modo, la forma nueva que alcanza lo leído. Esta forma de pensar la escritura como resultado de lecturas excéntricas y renovadas favorece una personal teoría de la recepción que subvierte la supremacía clásica concedida a la voz autorial, a favor de la libertad del lector. Así, podemos concluir que este principio de creación literaria, que habilita la *mala lectura*, actualiza uno de los mejores homenajes que el lector Ricardo Piglia rinde al escritor Cesare Pavese a través de la voz de Emilio Renzi.

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CATELLI, N. (2007). *En la era de la Intimidación. El Espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CALVINO, I. (1992). «Pavese y los sacrificios humanos» en *¿Por qué leer los clásicos?* [Trad. Aurora Bernárdez]. Barcelona: Tusquets, pp. 267–270.
- PAVESE, C. (2014). *Il mestiere di Vivere. Diario 1935–1950*. [A cura di M. Guglielminetti e L. Nay. Introduzione di C. Segre]. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- (2014). *Dialoghi con Leucò*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

- (2001). *Lavorare Stanca*. Torino: Giulio Einaudi Einaudi.
- (2005). *La luna e il falò*. Torino: Giulio Einaudi Einaudi.
- PIGLIA, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de Formación*. Bs. As.: Anagrama.
- (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Bs. As.: Anagrama.
- (2017). *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Bs. As.: Anagrama.
- (2014). *El último lector*. Buenos Aires: Delbolsillo
- (2014). *La invasión*. Buenos Aires: Delbolsillo.
- (1986). *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama.

Cattoni, Silvia

«Cesare Pavese en *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 53–66.

Fecha de recepción: 24 · 03 · 19

Fecha de aceptación: 02 · 04 · 19

Lina Beck–Bernard y Domingo Faustino Sarmiento en el punto de tangencia

María Luisa Ferraris*

CEC – Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Este artículo intenta presentar las coincidencias ideológicas y literarias de dos protagonistas de la historia argentina en la segunda mitad del siglo XIX: Domingo Faustino Sarmiento y Lina Beck–Bernard, durante los comienzos del fenómeno de la inmigración masiva en nuestro territorio. A través de un estudio comparado se realiza la aproximación a las ideas y discursos narrativos en dos obras literarias de ambos autores, *Facundo* y *El río Paraná. Cinco Años en la Confederación Argentina*, enfocando particularmente las ideas de civilización y barbarie, el tema del indio y el tratamiento literario de las descripciones del entorno social y del paisaje. A pesar de pertenecer a mundos culturales diferentes y de haber tenido un origen muy distinto uno del otro, de las lecturas de las obras de Sarmiento y Lina Beck–Bernard se puede establecer un patrón común de teorías sociológicas que responde, no sólo al ideario subjetivo, sino también a los cánones en boga a mediados y en la segunda mitad del siglo XIX. Por último, y considerando que sus historias personales coinciden en tiempo y espacio en la ciudad de Santa Fe, en los días de la Convención que realiza la primera reforma a la Constitución de 1853, se especula acerca del posible y probable encuentro de ambos en esa circunstancia histórica (1860), utilizando ciertos indicios documentales y bibliográficos.

66 67

Palabras clave

· Sarmiento · Lina Beck–Bernard · civilización · barbarie · literatura

* Profesora en Letras y Docente de Lengua Italiana. Ex catedrática en la Universidad Católica de Santa Fe y la Universidad Nacional del Litoral. Especialista en enseñanza de la Lengua Italiana y Didáctica y Práctica de las Lenguas Extranjeras. Becaria del Gobierno Italiano en Perugia y Siena (Italia). Corresponsal Consular Honorario de Italia, Presidente de la Asociación Dante Alighieri y Responsable del Centro Certificador de PLIDA en Monte Caseros, Corrientes. Actualmente integra las Comisiones del Centro Piemontés de Santa Fe, de la Asociación de Mujeres Piemontesas de la R.A. (AMPRA) y de la Asociación Santafesina de Escritores (ASDE). Forma parte del equipo del Portal de la Memoria Gringa y del Centro de Estudios Comparados de la UNL. Distinguida por la Comisión Pari Opportunità del COM.ITES (2007). Diploma del Circolo dei Cavalieri de Argentina al Ciudadano Italoargentino distinguido (2016), Premio Piemontés Nacional por FAPA (2017). Autora de los libros de cuentos *El malón* y otros relatos. *Il malón ed altri brevi racconti*, en edición bilingüe (Dunken, 2015) y *Árbol de lluvia* (Dunken, 2017).

Abstract

This article configures an approximation to a comparative study of Sarmiento and Lina Beck–Bernard’s personalities and ideas and seeks to find suggestive coincidences and differences not only in terms of their writings but also in the way they conveyed their actions and their incidence in the society and political spectrum of their time. Regardless of the fact that they both belonged to culturally different worlds and came from very different backgrounds, when reading Sarmiento and Lina Beck–Bernard’s masterpieces, the reader can establish a common pattern of sociological theories that attests not only to their subjectivities but also to the literary canons in vogue in the first and second half of the nineteenth century. In other words, the ideas of *civilization and barbarism*, the question of *indigenous people* and the literary treatment of descriptions around the notion of social and natural landscapes.

Key words

· Sarmiento · Lina Beck–Bernard · civilization · barbarism · literature

La tangente a una curva en un punto es una recta que toca a la curva sólo en dicho punto llamado «punto de tangencia».

Esta noción se puede generalizar, desde la recta tangente a figuras tangentes en dos dimensiones hasta los espacios tangentes, en donde se clasifica el concepto de tangencia en más dimensiones.

(N. del A.)

Sarmiento y Lina Beck–Bernard: universos de ideas paralelas

El 11 de setiembre de 1888, en Asunción del Paraguay, moría Domingo Faustino Sarmiento. Gran escritor y político argentino que, con todas sus debilidades y flaquezas humanas, iluminó el siglo XIX como pocos en estas latitudes. Su obra fue inmensa, considerando que nació pobre y que, empoderándose de su destino, llevó adelante una labor literaria, política y educativa con una energía arrolladora. Lector y escritor, maestro y periodista, viajero y militar, cuando fue necesario, gobernador de su provincia, legislador, ministro y presidente de la nación, vivió una parte de su vida en el exilio, pero estuvo siempre presente en la vida de la Argentina. Imaginó un país distinto, tocado por la vara del progreso continuo, y su Presidencia fue de las más prolíficas en obras materiales y culturales. Enamoradizo, apasionado y frontal, tampoco escatimó fuerzas y recursos en el amor y en las lides políticas. Su libro más fa-

moso, *Civilización i Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*, que le concediera renombre en el mundo entero, se publicó en 1845 como suplemento del diario *El Progreso*, en Santiago de Chile. Su tercera edición fue publicada en castellano por Appleton y Cía. en Nueva York y la cuarta fue publicada por la Librería Hachette y Cía. en París, en 1874. Como expresara el escritor santafesino Luis Di Filippo: «Es una obra original, tan personal, tan de la idiosincrasia de Sarmiento que es como Sarmiento mismo: algo que desborda, que se impone, que agita, que conmueve...» (Di Filippo, 1949: 27).

En el mismo año de 1888, pero el día 27 de setiembre, moría en Lausana (Suiza), Amélie (Lina) Bernard, que llega al Río de la Plata acompañando a su esposo, Charles Beck quien, junto a Aquiles Herzog, había fundado una compañía colonizadora que daría origen a la colonia San Carlos, al suroeste de la ciudad de Santa Fe. Dueña de una lúcida personalidad, observadora y atenta a las cosas y sucesos de su entorno, a las actividades del cuidado de su propia familia agregó las de la vida social y la escritura. Lina Beck–Bernard ha dejado testimonio de su paso por nuestra región a través de distintos libros, de los cuales *Le Río Paraná. Cinq années de séjour dans la République Argentine* (traducido como *El río Paraná. Cinco Años en la Confederación Argentina* por José Luis Busaniche) publicado en París, por la librería Grassart en 1864, es el más conocido. Relatos, novelas y ensayos sobre la condición de la mujer en situaciones vulnerables completan una producción que revela, no sólo sus dotes imaginativas, sino además su pensamiento progresista alimentado por una sólida educación recibida en Europa y movido por la pasión y la piedad que se rebela ante las injusticias de la sociedad. Lina permaneció en estas tierras desde 1857 a 1862 y, junto a su esposo, formaron parte del círculo social más importante de la ciudad de Santa Fe, situación que les permitió establecer relaciones con personalidades de la vida política, comercial y empresarial de la Confederación Argentina. Un dato que permite calificar la importancia de la presencia del matrimonio en nuestra región es que, en agosto de 1860, Charles Beck ocupa la Presidencia del Club del Orden hasta febrero de 1861.

¿Por qué asociar a Sarmiento y a Lina Beck–Bernard? En primer lugar, además de haber vivido sus vidas por entero dentro del siglo XIX, hay entre ellos otras coincidencias y diferencias sugestivas no sólo en sus escritos sino también en el transitar de sus acciones y su incidencia en la sociedad y en la política de su tiempo.

A pesar de pertenecer a mundos culturales diferentes y de haber tenido un origen muy distinto uno del otro, de las lecturas de las obras de Sarmiento y Lina Beck–Bernard se puede establecer un patrón común de teorías sociológicas que responde no sólo al ideario subjetivo, sino también a los cánones en boga a mediados y en la segunda mitad del siglo XIX. Analizaremos aquí brevemente, y a modo de muestra, algunos de estos elementos en sus obras nombradas más arriba: las ideas de civilización y barbarie, el tema del indio y el tratamiento literario de las descripciones del entorno social y del paisaje.

Civilización y barbarie constituían ya en ese tiempo conceptos antinómicos ampliamente conocidos y crecidos desde el siglo XVII. Conformaban imágenes y representaciones del mundo heredadas de la Ilustración y alimentadas desde la Grecia clásica —y su idea del extranjero y del invasor como un *otro* ajeno y distinto

del mundo helénico— del Imperio Romano, donde los bárbaros eran aquellos que no poseían la ciudadanía, la *civitas*.

Civilización y barbarie fueron palabras que entraron, con distintos matices, en el debate socioantropológico europeo del siglo XIX asociadas a la idea del progreso material y cultural. Desde Europa se trasladaron a América a través de los viajeros y los libros que llegaron a los lectores y estudiosos autóctonos. Las ideas de autores, sobre todo franceses, suscitaban tertulias, reuniones y debates. Rousseau, Montaigne, Lerminnier, Tocqueville, Guizot, Leroux, Coussin eran llevados «en los bolsillos» de toda una generación de jóvenes, apasionados por la filosofía y la política, algunos de los cuales lograrían hacer incidir esas ideas en el proyecto de Nación que comenzó a gestarse en 1852. Así lo confirma Sarmiento en *Recuerdos de Provincia*:

i concluido aquel curso, empecé a sentir que mi pensamiento propio, espejo reflector hasta entonces de las ideas ajenas, empezaba a moverse i a querer marchar. Todas mis ideas se fijaron clara i distintamente, disipándose las sombras i vacilaciones frecuentes en la juventud que comienza, llenos ya los vacíos que las lecturas desordenadas de veinte años habían podido dejar, buscando la aplicación de aquellos resultados adquiridos a la vida actual, traduciendo el espíritu europeo al espíritu americano, con los cambios que el diverso teatro requería. (Sarmiento, 2003: 95)

Civilización y barbarie conformaban esferas conceptuales caracterizadas por una matriz simbólico–cultural que se reproducía en otras ideas antagónicas y asociadas a la vez: ciudad–campo, europeo–indio, cultura–ignorancia, soberanía–esclavitud, progreso–involución. De un modo estereotipado podríamos decir que el mundo civilizado se reconocía en la ciudad, en todo lo que venía de Europa, en la cultura, en la soberanía y el progreso. Por el contrario, la idea de barbarie se asociaba al campo, al indio, a la ignorancia, a la esclavitud y a la involución de un pueblo. En palabras de Noé Jitrik:

Así, *Civilización* es un término necesario para saber qué es y significa para el país *la ciudad*; *barbarie* para saber qué es y significa *la campaña*. Por idéntico pasaje, unitarios u hombres formados a la europea se enfrentan a los caudillos. (Jitrik, 1968: 15)

Esta visión *sumaria* del fenómeno no echa luz sobre los claroscuros que sí aparecen en muchos escritos de la época, siempre que no se trate de producciones panfletarias con un determinado tinte político. Así, *Facundo. Civilización y barbarie*, si bien aparece en publicaciones periodísticas con características de libelo, durante el exilio chileno de su autor, es una obra compleja y contradictoria, que expresa el ataque a Rosas a través de la figura del «Tigre de los Llanos». Sarmiento encierra en los límites de su libro un universo de ideas que entran en conflicto entre sí estableciendo una dialéctica de una cierta raigambre hegeliana, donde laten sus propias batallas interiores y las ambigüedades que percibe detrás de la opacidad de sus principios, en un proceso permanente de autocuestionamiento y de aprendizaje.

La fórmula antinómica civilización y barbarie es utilizada también por Lina Beck–Bernard en su obra *El Río Paraná: cinco años en la República Argentina 1857–1962*. La autora distingue «la brillante civilización de Buenos Aires», que se manifiesta en el gran estilo de sus construcciones y en el porte majestuoso de

las mujeres, y la barbarie expresada en la imagen del desierto, de «cierta tintura asiática» (como diría Sarmiento) cuando emprenden el viaje hacia Santa Fe: «... Hay que prepararse para dejar Buenos Aires, sus casas suntuosas, sus palacios y sus lujos. Fuerza es abandonar esta brillante civilización e internarnos en el desierto». (Beck–Bernard, 1991: 34)

Al igual que Sarmiento, que afirma el condicionamiento que ejerce sobre el carácter de Facundo la campaña pastoril en la que vive, nuestra autora, además de elogiar y distinguir entre instrucción y educación al referirse a las mujeres de estas tierras, expone el condicionamiento que la geografía les impone:

Disponen de mucha inteligencia y lo aprenden todo con facilidad. Es cierto que estas cualidades sobrenadan en un fondo de indolencia, de ignorancia y de superstición, pero se advierten en seguida los buenos elementos fundamentales. Estos espíritus tienen mucho del suelo en que viven: excesivamente rico y fértil en cuanto se le trabaja, pero de ordinario, abandonado y baldío. (Beck–Bernard, 1991: 38–39)

70 71

Cuando describe la fiesta del 25 de Mayo en el Cabildo de Santa Fe, encuentra la oportunidad de contraponer Civilización y Barbarie de manera contundente, a través de dos personajes, una dama de la alta sociedad santafesina y una india:

Era el lujo de la civilización junto a la barbarie, tal como Santa Fe a las puertas del Chaco. Ambas mujeres personificaban de manera sorprendente, dos razas que se mantienen enemigas después de trecientos años y que lo serán siempre como los pueblos desposeídos frente a sus invasores. (Beck–Bernard, 1991: 43)

La literatura argentina del siglo XIX está atravesada por la temática del indio ligada a las vastedades del territorio e identificada sociológicamente con la barbarie (Echeverría, Hernández, Mansilla). En estas latitudes, no se trata precisamente de la representación social del «buen salvaje» (Rousseau), sino del *otro* en cuanto problema y obstáculo en relación con el proyecto civilizador. Por lo tanto, las alternativas se cuentan como resolución del problema y eliminación del obstáculo. Ambas se aplicaron en distintos tiempos y lugares y con diversos protagonistas. A medida que se produce el proceso inmigratorio, la presencia del indio, a caballo de su raza, inspira al europeo admiración y temor. Es *el otro* en su entera mismidad, como una expresión propia del desierto:

De pronto vemos ante nosotros un indio, de pie, junto a su caballo. Ha clavado la lanza en la arena y ajusta un atado a un lazo envuelto al pescuezo del animal. Es de aventajada estampa y su figura parece fundida en bronce. Nos mira pasar con ojos huraños y aire receloso pero sigue en su tarea sin parecer ocuparse de nosotros. ¿Cómo y por qué se encontraba allí? No sabíamos explicarlo. Hubiérase dicho surgido de la tierra. (Beck–Bernard, 1991: 62)

La actitud hiératica del aborigen es una característica que ambos autores manifiestan en sus escritos. En *Conflicto y armonía de las razas en América* (obra considerada producto de la vejez y la vanidad por su propio autor), Sarmiento dice de «nuestros padres prehistóricos» (sic):

La seriedad de la posición en reposo de los músculos de la cara, y la gravedad del porte, son generales a todas las tribus indígenas, como expresión de dignidad personal en los varones y de impasibilidad, que en realidad toca en el estoicismo cuando hacen frente al dolor, al miedo, a la alegría, lo mismo que al martirio. (Sarmiento, 1915: 77)

Y Lina Beck–Bernard: «Pesa sobre su cerebro una especie de inercia fatal y misteriosa que condena su pensamiento a replegarse sobre sí mismo y a no traspasar ciertos límites» (Beck–Bernard, 1991: 48).

Sarmiento analiza este tema desde la mirada globalizadora que abarca el entero plan de civilización y progreso que prevé para la Nación argentina, basado en la constitución de una república instrumentada mediante la educación primaria y la división de los latifundios en colonias agrícolas. Por ello discrimina al indio como elemento negativo, porque desde la determinación de su óptica de estadista, el aborigen no sólo es un obstáculo en el proceso civilizador sino que jamás podrá alcanzarlo. Dice en *Recuerdos de Provincia*: «Todo está allí, menos el genio del hombre, menos la inteligencia i la libertad. Los blancos se vuelven huarpes, i es ya grande título para la consideración pública saber tirar las bolas, llevar chiripá, o rastrear una mula!» (Sarmiento, 2003:10). Y en *Facundo*: «Las razas americanas viven en la ociosidad y se muestran incapaces, aun por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido» (Sarmiento, 1971: 29).

Hay, en cambio, en la mirada de Lina Beck–Bernard, el poético sentimiento de piedad en la expresión de su espíritu romántico europeo cuando se refiere a la «vaga tristeza» y la «melancolía soberbia» del indígena que «siente instintivamente la agonía de su raza» (Beck–Bernard, 1991: 52).

Tanto Beck–Bernard como Sarmiento representan literariamente el realismo romántico del siglo XIX. Sus escritos manifiestan el claro compromiso histórico-social que los caracterizó (y en el caso de Sarmiento, hablamos también de lo político) pero están imbuidos a la vez de una belleza de la prosa que exalta el espíritu romántico en las historias narradas y en las descripciones del ambiente y del paisaje.

La descripción de Lina Beck en el capítulo «El río Paraná» es un texto exultante de lirismo caracterizado por la enumeración de abundantes especies vegetales, algunas exóticas, y el tratamiento hiperbólico de un paisaje idílico que se torna casi irreal. La enumeración de los alimentos de la cena seguida de la presentación minuciosa de la exuberancia de la naturaleza, de un cierto barroquismo, trae a la memoria los textos de viajeros y exploradores naturalistas que recorrieron los ríos y las vastas extensiones de la América del Sur (von Humboldt, Amado Bompland, Darwin). En *De los espejos y otros ensayos*, Umberto Eco sentencia que «no se puede dejar de mirar las cosas con los ojos de la cultura» (Eco, 1992: 70). De este modo, el punto de vista de nuestra autora es el del europeo que no puede evitar la comparación con invernaderos y jardines de la vieja Europa y da a su escritura el tono de lo ajeno y de lo extraño que se manifiesta, en este caso, en el sentimiento de admiración como no sucede en otras descripciones donde lo que se evidencia es la mirada escrutadora del juicio. Es una escena que se mueve y sumerge a los viajeros en un abigarramiento de colores, formas, luces y vapores.

Cenamos temprano. Suracco, de sueño tan pesado como el de Epiménides, no sale de su envoltura. Manuelo es sustituto, nos sirve un excelente yantar y nos da como postre nueces de la cordillera y uvas de Mendoza, todo acompañado de vino Carlón y café. Terminada la

cena, el buen capitán advierte nuestros deseos de dar un paseo en bote y hace preparar una canoa. No tardamos en bordear la isla que, de cerca, diríase el invernadero de algún jardín real, en Europa. Un arroyo atraviesa la isla. Entramos en él bajo una glorieta de lianas florecidas, que se entrecruzan de una margen a otra, formando arcos magníficos y festones que rozan nuestras cabezas. Los árboles más variados sombream las orillas. Podemos admirar los ceibos soberbios, cubiertos de racimos de un rojo de púrpura, las azaleas de todos colores: blanco, rosa, anaranjado, amaranto; magnolias enormes; naranjos silvestres cargados de flores y frutas; durazneros también silvestres de frutas exquisitas, mangos, tamarindos, mimosas, álces gigantescos, cactus imponentes llamados órganos y otros no menos grandes que producen el higo moro; floripondios, trepadoras cubiertas de graciosas florecillas bermejas, níveas, violetas; pasionarias cuyo fruto dorado pende con elegancia entre los delicados tallos. Los bambúes esbeltos comienzan a balancearse dulcemente bajo la brisa de la noche, cargada de mil aromas fuertes y penetrantes. La barca resbala sin ruido sobre el agua transparente. La superficie desaparece a trechos bajo vergeles flotantes formados de ninfeas de un color lila encarnado y de nenúfares enormes cuya flor semeja una copa de alabastro colocada sobre las anchas hojas. Pasamos junto a la magnífica planta que llaman los criollos *maíz de la isla*, de flor que finge una lámpara antigua suspendida por algún hilo muy leve. Un lindo pájaro blanco surge de pronto entre esas soledades floridas, cruza el arroyo y busca asilo en la margen opuesta. Anochece. Emprendemos el regreso. Al salir de la galería de ramajes y flores que hemos recorrido, entramos de nuevo en el Guazú. El sol se pone entre un mar de fuego, al que sucede luego un ambiente vaporoso, como espolvoreado de oro, que envuelve por un instante las islas, el cielo y el río. Este fulgor mágico se apaga con sorprendente rapidez para hacer lugar a una espléndida noche. (Beck–Bernard, 1991: 35)

El pintoresquismo que caracteriza las descripciones de la «Fiesta de la Virgen de Guadalupe» ilumina las escenas a la manera de finas estampas y cuadros de un colorido singular. Personajes de distintas clases sociales, escenas irreales y una para nada velada referencia irónica y humorística a las supersticiones que suelen engendrar las creencias religiosas, hacen de este capítulo una preciosa página literaria. La autora cierra este texto con una bellísima descripción del crepúsculo, de sello claramente intimista y romántico, en el que los colores y los objetos van degradando paulatinamente hacia la oscuridad y la soledad total:

El sol se hunde en el horizonte, entre un mar de nubes purpúreas que acompañan siempre a los crepúsculos en este país. Los gallardos jinetes, las graciosas amazonas, las carretas, los coches, todos emprenden camino a la ciudad. La atmósfera se llena de resplandores rosas y reflejos dorados que dan a los objetos aspectos extraños. Llega la noche. Únicamente la pequeña cruz dorada que remata la cupulita de la iglesia, brilla todavía un momento en el horizonte como una estrella fija. Pero este fulgor también se apaga. Pronto la soledad y el silencio, huéspedes habituales del lugar, reinan con las sombras de la noche sobre la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe. (Beck–Bernard, 1991: 56)

Con igual detallismo describe un incendio de campos en el capítulo «Las quemazones». Pero el tratamiento literario del paisaje es aquí consecuentemente grave y trágico. La prosopopeya contribuye a la animación vigorosa de la escena y a su grandiosidad, borrando las fronteras entre descripción y relato. Es el viento que «lleva y trae las olas de fuego», son los pastos que recubren y descubren el terreno, las llamas que «retroceden», «voltejean» y saltan de un matorral a otro.

En esto echamos de ver en el horizonte una faja de humo negro que parece adelantar hacia nosotros con notable rapidez. De vez en cuando, entre esa barra compacta que avanza, se abren algunos boquetes que arrojan llamas rojas y amarillas. Es una *quemazón* o incendio de campos. El espectáculo se hace cada vez más grandioso. La llanura queda pronto convertida en un mar candente donde el viento lleva y trae las olas de fuego. Por instantes, desplazándose con movimientos de marea, las llamas retroceden dejando ver el suelo ennegrecido, vetado a trechos de gris y blanco por la naturaleza del terreno. En seguida los pastos abrasados vuelven a recubrir el suelo al soplo del viento y las llamas voltejan caprichosamente, saltando de un matorral a otro. (Beck-Bernard, 1991: 61)

En su *Facundo*, Sarmiento describe distintas zonas del país desde el punto de vista del nativo, imbuído él mismo de las características de esa geografía y en estrecha relación con los propósitos ideológicos que animan su escritura.

La inmensa extensión del país que está en sus extremos es enteramente despoblada, y ríos navegables posee que no ha surcado aún el frágil barquichuelo. El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundándose con la tierra entre celajes y vapores tenuous que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo. (Sarmiento, 1971: 24)

Podemos percibir en este fragmento las coincidencias de apreciaciones de Sarmiento y Lina Beck-Bernard, si bien desde distintos lugares de observación: la inmensidad del territorio, el desierto siempre presente y la soledad de las vastas extensiones. La mirada de Lina es la de la perplejidad del viajero que observa y describe con asombro; la de Sarmiento, en cambio, es la del *gaucho* que sufre el desamparo de su propia tierra.

Sarmiento describe el territorio como un geógrafo. De hecho en *Recuerdos de Provincia* manifiesta su temprana inclinación al estudio de la geografía. Así, se refiere a la parte habitada del país dividiéndola en tres zonas distintas que presentan fisonomías características y que condicionan el modo de ser de sus habitantes, concepto que vemos también en Lina Beck-Bernard. Lo curioso en estas descripciones de la Pampa que hace Sarmiento es que, al momento de escribir estas líneas, no la conocía; y de este modo se inscribe en la tradición literaria medieval de las invenciones topográficas en los relatos enciclopédicos de «las maravillas del mundo que debían existir» (Eco, 1992: 68). El estilo poético de su escritura no retacea paralelismos y metáforas, como «la imagen del mar en la tierra», los «matorrales enfermizos», la «lisa y velluda frente» de la pampa, y el desierto que espera el trabajo del hombre para transformarse: «la tierra aguardando todavía que se le mande producir las plantas y toda clase de simiente»:

La parte habitada de este país privilegiado en dones y que encierra todos los climas puede dividirse en tres fisonomías distintas, que imprimen a la población condiciones diversas, según la manera como tiene que entenderse con la naturaleza que la rodea. Al norte, confundándose con el Chaco, un espeso bosque cubre con su impenetrable ramaje extensiones que llamáramos inauditas, si en formas colosales hubiese nada inaudito en toda la extensión de la América.

Al centro, y en una zona paralela, se disputan largo tiempo el terreno la pampa y la selva; domina en partes el bosque, se degrada en matorrales enfermizos y espinosos, preséntase de nuevo la selva a merced de algún río que la favorece, hasta que al fin, al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable: es la imagen del mar en la tierra; la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se le mande producir las plantas y toda clase de simiente. (Sarmiento, 1971: 24)

Más adelante describe una escena que había presenciado en la Sierra de San Luis, en 1838, en el medio del campo. Es ésta una descripción idílica de rebaños y personas que se reúnen a la oración y que lo remonta a la antigüedad. Además de la alusión al origen europeo del dueño de casa, describe el momento mismo de la plegaria y alude al sentimiento de religiosidad que pudo experimentar. El texto es sencillo, adecuado e intimista. Aquí hay una valoración positiva de un sincero (pero no frecuente) sentimiento religioso que se distancia de «un sermón pagado de cien pesos» del que habla Lina Bernard en la «Fiesta de Guadalupe».

74 75

Era aquél un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos; el dueño de casa, hombre de sesenta años, de una fisonomía noble, en que la raza europea pura se ostentaba por la blancura del cutis, los ojos azulados, la frente espaciosa y despejada, hacía coro, al que contestaban una docena de mujeres y algunos mocetones, cuyos caballos, no bien domados aún, estaban amarrados cerca de la puerta de la capilla. Concluido el rosario, hizo un fervoroso ofrecimiento. Jamás he oído voz más llena de unción, fervor más puro, fe más firme, ni oración más bella, más adecuada a las circunstancias que la que recitó. Pedía en ella a Dios lluvia para los campos, fecundidad para los ganados, paz para la república, seguridad para los caminantes... Yo soy muy propenso a llorar, y aquella vez lloré hasta sollozar, porque el sentimiento religioso se había despertado en mi alma con exaltación y como una sensación desconocida, porque nunca he visto escena más religiosa; creía estar en los tiempos de Abraham, en su presencia, en la de Dios y de la naturaleza que lo revela; la voz de aquel hombre candoroso e inocente, me hacía vibrar todas las fibras y me penetraba hasta la médula de los huesos. (Sarmiento, 1971: 34)

Tanto en el libro de Sarmiento como en la obra de Lina Beck-Bernard que estamos analizando, la descripción es generalmente «*ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida...» y suspende el curso del tiempo instalando el relato en el espacio (Genette, 1974: 199–201).

En el siguiente fragmento de *Cinco años...*, la descripción corresponde a un cuadro (tal como lo define la autora) interior de un patio vecino visto desde la azotea de su casa. Aquí los personajes están en sus actividades cotidianas y representan distintos tipos humanos y clases sociales: mozas pardas y mulatas que realizan las tareas domésticas, niños que parecen estar suspendidos en una edad de oro debajo de los naranjos, una criolla elegante que se ocupa de su cabello, viejas fumadoras de cigarros, una indiecita que prepara el mate, jovencitas que bordan y hacen encajes. Priman los detalles y la enumeración de los elementos, aunque la descripción no carece de juicios de valor: «se arrebozan graciosamente», «muy elegante», «con gracia muy española», «son de inteligencia poco cultivada». Toda la escena bulle de colores y acciones y, aunque resulta abstraída del tiempo del relato, constituye una descripción significativa en la diégesis por el análisis socioantropológico de los personajes que componen el ambiente santafesino en el que ocurren los hechos narrados.

Las escenas en los patios de las casas vecinas forman la parte más original de nuestro cuadro. De un aljibe, que ocupa el centro de un patio, sacan agua y llenan sus tinajas algunas mozas pardas y mulatas. Llevan en la cabeza un chal de colores muy vivos con el que se arrebozan graciosamente. Otras pisan maíz en grandes morteros hechos en troncos de algarrobos. Este maíz lo dedican a la mazamorra, plato favorito de la región que cocinan en una olla puesta sobre dos ladrillos. La olla, con una o dos cacerolas de cobre, un cuchillo y algunas conchas de nácar, que hacen de cucharones, componen todo el ajuar culinario. La cocina misma está constituida a menudo por un cobertizo de cañas o palmas sostenido por macizos pilares. Una cocina cerrada con puertas y ventanas es lujo inusitado y no ofrece mucho atractivo con sus paredes ahumadas y cubiertas de hollín. En el patio más próximo varios niños juegan bajo los naranjos y hacen caer las frutas doradas que cuelgan de las ramas en profusión. Algo más lejos, una criolla muy elegante ha colgado un espejito de un pilar y alisa y adereza sus abundantes cabellos con gracia muy española. Algunas mujeres viejas, sentadas bajo un corredor, lían hojas de tabaco sobre sus rodillas, hacen con ellas enormes cigarros y se ponen a fumar. A pocos pasos, una indiecita, sentada en cuclillas pone a hervir agua en una pava y tiene en su mano preparado un mate de plata. Espera que hierva el agua para cebarlo y servirlo a las fumadoras. Bajo el mismo corredor, algunas jovencitas bordan y hacen encajes. Es en realidad su principal ocupación porque son de inteligencia muy poco cultivada. (Beck-Bernard, 1991: 38)

La función significativa de la descripción en el libro de Sarmiento está claramente representada en el tratamiento del rastreador, el baqueano, el gaucho malo y el cantor, personajes de la pampa cuya originalidad y caracteres el autor pinta como argentinos. En este sentido, reafirma la incidencia directa del paisaje en las «costumbres y usos peculiares» en un sentido universal y su supervivencia en los caudillos, que ilustran la barbarie en su expresión más acabada. Pero la descripción de tipo humano inspirada en la frenología y la fisionomía natural que se imponían en el siglo XIX, alcanza su mejor ejemplo en la estampa de la figura de Facundo:

Facundo, pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sostenían sobre cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara, un poco ovalada, estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente espesa, igualmente crespa y negra, que subía hasta los juanetes bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, y miraba por entre las cejas, como el Alí-Bajá de Montvoisin. (Sarmiento, 1971: 73)

Sarmiento ensaya aquí la descripción del prototipo del caudillo, temible y admirado a la vez, cuyos rasgos físicos subrayan la brutalidad y la oscuridad del personaje, la barbarie. Al igual que en la escena de Lina Beck-Bernard, aquí también la descripción del tipo social si bien suspende el tiempo del relato, lo alimenta simbólicamente.

Hacia el punto de tangencia: Santa Fe de la Vera Cruz, 1860

Tanto Sarmiento como Lina Beck–Bernard constituyen dos claros testimonios de su tiempo y de la sociedad en la que vivieron. Ambos fueron atravesados por la atmósfera social y política que respiraron. Y en un momento dado de sus vidas coincidieron en el espacio y en el tiempo. El punto de tangencia fue Santa Fe de la Vera Cruz en 1860. «Santa Fe, situada en la confluencia del Paraná y otro río navegable que desemboca en sus inmediaciones, es uno de los puntos más favorecidos de América y sin embargo no cuenta hoy con dos mil almas...» (Sarmiento, 1915: 64).

Ese año se crea el Municipio, tal como lo expresa Ana María Cecchini de Dallo:

76 77

Para detectar algunas normas regulatorias de la vida en la ciudad hay que comenzar en 1860 con la creación del Municipio. Hasta esa fecha perduraron como uso y costumbre las que impusiera el Cabildo desaparecido en 1830, ya que durante los 30 años restantes la ciudad careció de un gobierno propio y compartió el gobierno provincial del cual era sede. (Cecchini, 2005: 7)

La mayor densidad edilicia se daba en las calles Comercio (hoy San Martín) y San Jerónimo, donde se ubicaban las casas de mayor calidad, de azotea y de teja. Según afirma Cecchini, la casa que ocupan Charles y su esposa no «eran consideradas de alto a pesar de tener el altillo y el balcón mirador a la calle». En ese mismo año, don Hermenegildo Zuviría (Merengo), ya conocedor del arte de confeccionar alfajores como los hacían las «viejas Piedrabuena», se instala por su propia cuenta en la misma esquina de San Jerónimo y 3 de Febrero, sede de tantas tertulias, altercados políticos y tránsito de los gringos hacia las colonias en el camino del incipiente progreso urbano. En el casco urbano de la ciudad sobresalía el Cabildo, frente a la Plaza Mayor.

En las salas de la galería alta se reunieron los convencionales Constituyentes, a través de cuyas puertas llegaba el aire del río y el sonido de las campanas. La plaza parecía en los años 1853 a 1860 un campito rodeado de postes y sombreado por paraísos... Se entraba al Cabildo por un ancho zaguán que llevaba al patio principal y a la izquierda comenzaba la escalera de peldaños de ñandubay y barandas de hierro que comunicaba con el piso alto. En sus salones se realizaban las sesiones de las Convenciones y de la Cámara de Representantes y también tertulias o bailes... (Pérez Martín, 1965: 46–47).

Durante el gobierno de Juan Pablo López, en abril de 1857, llega Lina Beck–Bernard en una goleta al puerto de Santa Fe «el mejor y más seguro de la Confederación argentina», dice la autora citando al Comandante Page. Y continúa: «En la ciudad, las casas de aspecto morisco y las torres de las iglesias brillando entre los follajes oscuros de los naranjales, dominados por esbeltas palmeras que se balancean al viento» (Beck–Bernard, 1991: 37).

La vereda oeste, frente a la Plaza, «donde hoy están los tribunales, tenía casonas, negocios, fonda u hotel, el Club del Orden... La fonda tenía un balcón en el segundo piso, desde el cual Lina Bernard observó la vida de la ciudad», dice José Pérez Martín (1965: 46).

En 1858 asume la Gobernación Rosendo María Fraga, en un clima de desencuentros que traía rumores de guerra entre la Confederación y la Provincia de Buenos Aires. Después de la batalla de Cepeda, el 23 de octubre de 1859, con

el triunfo de Urquiza, y en cumplimiento del Pacto de San José de Flores, que prevé la incorporación de Buenos Aires a la Confederación, se hace necesaria la modificación de la Constitución Nacional de 1853, para introducir las reformas propuestas por la Provincia de Buenos Aires.

El 14 de setiembre de 1860, durante la Presidencia de Santiago Derqui y la Gobernación de Santa Fe en manos de Pascual Rosas, se realiza la primera Sesión Preparatoria de la Convención Nacional «*Ad Hoc*» nombrada para examinar las reformas propuestas por Buenos Aires a la Constitución Nacional de 1853. Bajo la Presidencia de Mariano Fraguero, se reúnen en el Cabildo de Santa Fe los Convencionales en representación de catorce provincias. Entre ellos Valentín Alsina, Nicasio Oroño, Marcos Paz, Juan Pujol, Juan Francisco Seguí, José Mármol, Rufino de Elizalde, Dalmacio Vélez Sarsfield, Salvador María Del Carril, Pascual Echagüe, Lucio V. Mansilla y Domingo Faustino Sarmiento, en representación de Buenos Aires. Las sesiones fueron diarias y públicas o secretas según determinara la Convención. En la segunda sesión preparatoria, es original la intervención de Sarmiento en referencia al nombre «Constitución de Mayo» que un Ministro del Ejecutivo Nacional daba a la Constitución del año 53 en una nota dirigida a la Convención, alegando que era impropio y «que éste podría ser un nombre *carinoso* dado a un acontecimiento o a una fecha; pero que en manera alguna podía designarse así el Código de la Nación Argentina». En esa misma reunión, Sarmiento solicita que se impriman copias del Reglamento para que los Diputados «pudiesen estudiarlo». El 21 de setiembre, el Presidente Mariano Fraguero declara instalada la Convención Nacional «*Ad Hoc*». Las reformas propuestas por Buenos Aires fueron tratadas en particular. A las cuestiones de los impuestos aduaneros, los derechos de importación y el nombre de la República Argentina se agregaron otras referidas a las limitaciones de la intervención federal en las provincias, la abolición de la esclavitud y la supresión de ejecuciones a lanza y cuchillo. Se estableció la adopción del *jus soli* en lugar del *jus sanguinis* para la ciudadanía, resolviendo preventivamente de este modo un problema evidente en un país que era ya de inmigración. En la tercera sesión ordinaria, del 23 de setiembre, se trata el destino de los muebles utilizados durante la Convención. Sarmiento opina que algunos de esos objetos deberían entregarse a la Cámara de Diputados del Congreso Argentino y «el resto al Cabildo de Santa Fe, como un recuerdo de la Convención». Finalmente, el Sr. Mármol expresa que: «en ese recinto (el Salón principal del Cabildo de Santa Fe) se había realizado la unión y debía quedar en él todo lo que lo decoraba, para que cada sillón recordase aquel hecho y a los que los habían ocupado» (Actas de la Sesiones, 1860: 32).

La decisión al respecto, y de acuerdo con el criterio de Mármol, se comunica en los Oficios Número 6 y 7 del 25 de setiembre de 1860. Sarmiento agrega que se disponga la publicación de todos los actos de la Convención en el mismo formato que el de la Convención examinadora de Buenos Aires.

Las sesiones comenzaban por la tarde y finalizaban alrededor de las diez de la noche, de modo tal que los asistentes a la Convención, que duró poco más de diez días, disponían de una cierta cantidad de horas libres para conocer la ciudad, hacer vida social y asistir a algún agasajo especial. Para ello, además del Cabildo, se contaba con el Club del Orden, fundado el 27 de febrero de 1853, en la casa de Don José María Cullen, en ocasión de la Convención que redactó la Constitución Nacional. En el Acta de fundación se establece que el Club carece de tendencia

política alguna y su finalidad es meramente social «siendo una de sus miras especiales recomendar la sociedad santafesina a los ojos del extranjero por medio de una hospitalidad despreocupada y generosa» (López Rosas, 1993: 176 a 178). Sus socios reunían lo más conspicuo de la sociedad santafesina de aquellos años ligada a los poderes políticos y a las empresas colonizadoras y funcionó por primera vez en la calle 23 de Diciembre, hoy General López. La misma Lina Beck- Bernard alude en dos oportunidades al Club del Orden en su obra: una que refiere a un baile de Carnaval y otra, a la fiesta organizada por la colectividad italiana para festejar la entrada de Garibaldi en Nápoles, en octubre del año 60.

El martes por la noche hay baile de fantasía en el Club del Orden, al que concurrimos. Las damas visten de calle; sólo algunos jóvenes llevan trajes característicos pero sin lujo alguno. Yo lo hago notar a mi vecina, doña Trinidad. (Beck-Bernard, 1991: 57)

78 79

La comisión directiva del Club del Orden ofreció los salones del local a un Comité de Fiesta italiano, que organizó para esa misma noche un lindo baile. La sala estaba adornada con guirnaldas de flores y colgaduras de telas rojas, verdes y blancas. (Ibid.: 67)

El 27 de agosto de 1860, en vísperas de la Convención Reformadora, es elegido Presidente del Club del Orden Charles Beck, quien duró en sus funciones hasta el 27 de febrero de 1861. En las Actas del Club se lee que en la reunión del 13 de setiembre, la Comisión discute acerca de la iluminación de la sede con dos lámparas «como de ordinario, esto es con las dos lámparas que se acostumbraban encender y si se debía poner la alfombra nueva puesto que era un caso excepcional y por un tiempo determinado» dado que ese era el único punto de reunión en las horas que los Diputados estuviesen desocupados. Además, se decide por votación nombrarlos Socios Honorarios. El 21 de setiembre, la Comisión acuerda dar un baile en honor de los señores Convencionales, con un costo de ciento cincuenta pesos, ya que «no era propio que el Club se sujetase tan sólo a la tertulia que ordena el Reglamento». En los Anales del Club puede leerse que

se alumbró el club y se colocó la alfombra nueva, para recibir a los diputados de la Convención Constituyente que se realizaba en la ciudad. Se designan socios honorarios a los Diputados. Se realiza un baile en honor de los convencionales, el que fue financiado con los dineros del club y el aporte voluntario de los socios. (De Diego, 1990: 17-18)

Siendo su esposo el Presidente del Club del Orden y teniendo en cuenta el temperamento vivaz, curioso y sociable de Lina Bernard es posible pensar que haya asistido a distintas tertulias y al baile organizado para agasajar a los Convencionales. Y por otro lado, considerando la actitud galante y gentil hacia las damas que distinguió siempre a Sarmiento, de 49 años a la sazón, admirador de la belleza y de la inteligencia de la mujer, no sería improbable que se haya acercado a la bella e inteligente Lina, de escasos 36 años, como puede observársela en un autorretrato. Es aquí donde quizás estas vidas que transcurrían en paralelo hayan encontrado ese punto de la tangente al que nos referíamos en el título de este trabajo. Y aquí es también donde la pudorosa historia nos abandona y da paso a la conjetura de hechos que no pueden ya corroborarse, pero que podrían haber sucedido. Los datos históricos constituyen los indicios en la trama de las coincidencias. Las concordancias

cias ideológicas y literarias sustentan la confluencia intelectual. Bastaría solamente un testimonio del encuentro, que no hemos podido hallar fehacientemente.

En *Nuevas Inquisiciones*, Borges cita a Schopenhauer: «El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora» (Borges, 1960: 239).

Parafraseando a Schopenhauer podríamos sospechar que esas dos líneas son los cursos de las vidas de Lina Beck–Bernard y Domingo Faustino Sarmiento, tocándose en un punto indivisible del tiempo y del espacio. Rectas, figuras, espacios tangentes, y quizás una nueva dimensión: la de los tiempos tangentes en la vida de los hombres. Siempre que no tratemos de refutarlos.¹

Notas

¹ Agradecimientos: Sra. María Teresa Biagioni, Prof. Mercedes N. Romero de Díaz, Dr. Julio Del Barco y Dr. Julio Gómez por su contribución bibliográfica para este trabajo. Y al Cav. Mgter. Adriana C. Crolla por haber iniciado la puesta en valor y los estudios sobre Lina y Charles, figuras casi olvidadas de la historia.

Referencias bibliográficas

- Actas de las Sesiones de la Convención Nacional ad hoc*. (1860). Publicación Oficial [en línea]. Buenos Aires: Imprenta del Comercio del Plata. Consultado 20–05–18 en <http://www.adaciudad.org.ar>
- ALBERDI, J.B. y SARMIENTO, D.F. (2005). *La gran polémica nacional. Cartas Quillotanas. Las ciento y una*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- BACHTIN, M. (2001). *Estética e romance*. Torino: Einaudi.
- BECK–BERNARD, L. (1991). *Cinco años en la Confederación Argentina 1857–1862*. [Trad. José Luis Busaniche]. Santa Fe: Imprenta Legislativa de la Provincia de Santa Fe.
- (2018). Trilogía narrativa y ensayos. (Crolla, A. ed.) [Trad. Silvia Zenarruza–Veronica Cerati]. Santa Fe: Ediciones UNL.
- BECK–BERNARD, C. (2015). La República Argentina. (Crolla, A. ed.). [Trad. Lutecia Piarrrou. Rev. Silvia Zenarruza–Verónica Cerati]. Santa Fe: Ediciones UNL.
- BORGES, J.L. (1960). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- BOTANA, N. (2001). *Domingo Faustino Sarmiento: El orden republicano, 1852–1874*. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea]. Consultado 19–10–18 en www.cervantesvirtual.com
- CECCHINI DE DALLO, A.M. (2005). *La evolución edilicia de la ciudad de Santa Fe 1860–1875/76*. Esperanza: Asociación Amigos del Archivo General de la Provincia.
- CROLLA, A. «Voces silentes y contrapuntos heterotópicos sobre el fenómeno inmigratorio Recuperaciones de los Beck Bernard y de Laura Pariani

- desde la academia argentina». Rev. *Civitas*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 453–472, jul.–set. 2015. Cons. en <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/19665>
- (2018). «Lina Beck–Bernard, migración y género». *II Jornadas de Migraciones. Problemas, alcances y Debates en perspectivas Interdisciplinarias*. Buenos Aires: Universidad de José C. Paz. ISSN 2591–3751, pp. 305–314
- DAMIANOVICH, A. (1988). *Breve Historia de Santa Fe*. Santa Fe: Distribuidora Litar S.A.
- DE DIEGO, B. (1990). *Anales del Club del Orden. Contribución a la Historia de Santa Fe*. Santa Fe: Imprenta Macagno S.R.L.
- DI FILIPPO, L. (1949). *Cinco semblanzas*. Paraná: Nueva Impresora (Bresto & Viñas París).
- ECO, U. (1992). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.
- GENETTE, G. (1974). *Fronteras del relato en Análisis Estructural del relato*. Comunicaciones n° 8. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- GIANELLO, L. (1966). *Historia de Santa Fe*. Santa Fe: Castellví S.A.
- JITRIK, N. (1968). *Muerte y Resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LAMOTHE, E.A. (1987). *La pequeña historia*. Santa Fe: Canal 13 Santa Fe de la Vera Cruz. Editorial Colmegna.
- LÓPEZ ROSAS, J.R. (1993). *Santa Fe. La perenne memoria*. Santa Fe: Municipalidad de la ciudad de Santa Fe.
- LUKACS, G. ET AL. (1972). *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1969). *Sarmiento*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- OTTOLENGHI, J. (1950). *Vida y obra de Sarmiento en síntesis cronológica*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- PÉREZ MARTÍN, J. (1965). *Itinerario de Santa Fe*. Santa Fe: Colmegna.
- RODIL, M. (1994). *Puerto perdido*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- ROJAS, R. (1945). *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*. Buenos Aires: Losada.
- SARMIENTO, D.F. (1971). *Facundo*. Buenos Aires: Losada.
- (1915). *Conflicto y armonías de las razas en América*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- (2003). *Recuerdos de Provincia* [en línea]. Consultado 14–10–18 en <https://www.biblioteca.org.ar/libros/71205.pdf>
- VALENZUELA, D. y SANGUINETTI, M. (2012). *Sarmiento periodista. El caudillo de la pluma*. Buenos Aires: Edit. Sudamericana.
- VITTORI, J.L. (1999). *Viajes y viajeros en la literatura del Río de la Plata*. Tomo II. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra.

Ferraris, María Luisa

«Lina Beck–Bernard y Domingo Faustino Sarmiento en el punto de tangencia». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 67–81.

Fecha de recepción: 11 · 02 · 19

Fecha de aceptación: 20 · 03 · 19

La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes

Rosa María Calero Jurado*
Universidad de Córdoba (España)

Resumen

Una de las propuestas de investigación trabajadas por la teoría literaria feminista es la posibilidad de que la literatura trasluzca un sujeto de mujer. En este sentido, se analizará la influencia del espacio narrativo en la novela *Inés y la alegría* de Almudena Grandes para la construcción de la identidad femenina de la protagonista. Para ello, se partirá del Feminismo de la Diferencia, siguiendo la teoría del orden simbólico de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, y la teoría de las esferas separadas, que otorgaban el espacio privado del hogar a la mujer, dejando al hombre el mando de la sociedad. Así, se pondrá de manifiesto la importancia del espacio narrativo, siguiendo a José R. Valles Calatrava, para la construcción de la identidad femenina. A través del análisis literario se puede observar cómo las identidades de género se han formado tradicionalmente mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal y, en consecuencia, cómo el espacio juega un papel fundamental para su deconstrucción y la posterior construcción de diferentes sujetos femeninos con identidad propia.

82 83

Palabras clave

· Novela · espacio · identidad · mujer · literatura

* Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Córdoba, España, en 2011. Actualmente, es profesora de secundaria y realiza estudios de doctorado dentro de la línea de investigación «Teoría y práctica de los discursos» en la Universidad de Córdoba. Ha realizado numerosas comunicaciones en Congresos Internacionales sobre Teoría Literaria y sobre Género. Durante los últimos cuatro años ha sido alumna colaboradora honoraria en el Área de Teoría Literaria de la Universidad de Córdoba.

Abstract

One research advantage of the feminist literary theory is that it offers the possibility of having literature portray a female subject. Relatedly, we will analyze the influence of the narrative space in the novel *Inés y la alegría* by Almudena Grandes in the construction of the protagonist's female identity. We will thus base our work on what is often referred to as *Feminism of Difference*, following the theory of the symbolic order by Hélène Cixous, Luce Irigaray and Julia Kristeva, and the theory of the separate spheres, which assigns the private space of a home to women, leaving men in charge of society. In a similar vein, we will tackle the importance of the narrative space for female identity construction, following Valles Calatrava's space theory. We should put forward that it is through literary analysis that we can observe how gender identities have been traditionally constructed through a socialization process that mainly responds to male roles as well as to a patriarchal society. As a consequence, we will side with the view that the environment plays a key role in terms of the deconstruction of these premises and the consequential new construction of female roles with a *self* identity.

Key words

· Novels · identity · women · space

En la actualidad, las reflexiones sobre la problemática de «género» y las cuestiones que implican el desarrollo de la identidad femenina en la tradición se han multiplicado. Esta perspectiva también ha venido a parar a la literatura, abriéndose un amplio abanico de posibilidades desde las que abordar la cuestión de la mujer en la historia. Estas investigaciones suponen una variedad de análisis esencial para el desarrollo de ambos campos de estudio, pues la tradición literaria ha tenido como uno de sus objetivos mostrar la realidad de las sociedades y los sujetos en cada momento de la historia. Así, el objetivo de esta investigación es abordar la construcción de la identidad femenina a través de la influencia del espacio narrativo.

Para llevar a cabo esta labor es imprescindible atender a los postulados propuestos por la Literatura Comparada. Teniendo en cuenta los estudios de Guillén (1985), quien se basa en Harry Levin, este método de investigación más que un campo, supone una actitud que se traduce en una forma de entender la literatura. En este sentido, literatura y perspectiva de género muestran una unión aún más necesaria, pues sus reflexiones instalan la indagación para desestructurar supuestos inmanentes en la tradición. Así, según Spivak, el estudio de la literatura se muestra como un «instru-

mento de comprensión de la otredad que llevamos incorporado» (Spivak, 2003: 13) realizando este análisis como una traducción «no de idioma a idioma, sino del cuerpo a la semiosis ética en ese transporte incesante que es la vida» (Spivak, 2003: 13).

Teniendo como referencia este marco teórico, el feminismo académico ha planteado en sus estudios la problemática de la otredad que representa la mujer en la tradición patriarcal, con la finalidad de subvertirla y construir un nuevo orden simbólico que no pretenda imponer el género como base de la discriminación de los sujetos. Para ello, es esencial el acercamiento a los textos desde la perspectiva de la teoría literaria feminista, dedicada a estudiar las conexiones entre texto, género e identidad. De esta manera, a través del análisis literario comparatista se puede observar cómo las identidades de género se han formado tradicionalmente mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal, por lo que la identidad de mujer queda definida no como sujeto sino como objeto de uso masculino. Esto ha hecho complicada la construcción del sujeto femenino desde una perspectiva propia, de mujer, a causa de la dominación masculina evidente, por lo que lo femenino ha sido construido en función de las necesidades masculinas y no como sujeto independiente¹.

84 85

El feminismo de la diferencia francés trata de mostrarnos cómo se construyen los discursos de poder en esas identidades de género engendradas desde la perspectiva masculina dominante. Para ello, autoras como Hélène Cixous (2006), Julia Kristeva (2003) o Luce Irigaray (1982)² abogan por una *écriture féminine* a través de la cual se abandonen los «sujetos genéricos universales» hegemónicos del androcentrismo y se construyan relatos propios que reflejen nuevos modelos de mujer desde una perspectiva femenina en primera persona. En otras palabras, el distanciamiento de los sistemas estructurales machistas a través de esa escritura, que puede ser adoptada tanto por hombres como por mujeres, muestra el estado cambiante del sujeto y, por tanto, refleja la deconstrucción de los dos géneros hegemónicos establecidos para lograr una identidad femenina propia, creando así un nuevo orden simbólico.

Así, esta escritura se muestra en el estudio comparatista de la literatura y, concretamente, el género narrativo ha sido un medio de expresión idóneo para mostrar la situación de la mujer en el mundo. El acto de narrar implica el desarrollo de una posición y una responsabilidad del sujeto, entendiéndolo como una escritura del yo o nosotros. De esta manera, el lenguaje cumple la función que proponen las teóricas de la diferencia, pues supone una herramienta de poder desde la cual deconstruir el orden impuesto, en tanto que lo enuncia, y crear una alternativa simbólica diferente.

La propia Julia Kristeva (1987) entiende el texto narrativo como la práctica que pone en juego la situación del sujeto en la lengua. Sin embargo, como ya se ha apuntado, ese sujeto ha estado representado por el hombre «hacedor», el que domina, creando un lenguaje de poder que margina a la mujer por ser objeto de su discurso, generalmente. En ellos, lo femenino ha estado representado a través de lo íntimo y su situación en la lengua se asemeja con su situación en la sociedad: el espacio privado. Según Doreen Masey (1994), en su teoría de las esferas separadas, lo público (la calle o el exterior) ha sido el lugar ocupado por los hombres, mientras que la mujer ha sido relegada a lo privado (el hogar). Por tanto, el discurso narrativo también ha mantenido a la mujer en ese espacio interior del que pretende salir para construir su propio sujeto, situándose así en la lengua y en la sociedad. En definitiva, la *écriture féminine* que defienden las feministas de la diferencia pretende verbalizar la situación de la mujer, sometida a la interpretación

privada de su género a través del discurso androcéntrico hegemónico impuesto para deconstruirlo y crear un orden simbólico que la sitúe como sujeto de la lengua a través del que pueda crear un discurso y una identidad propios.

La hipótesis de esta investigación parte del análisis del espacio narrativo como elemento esencial en esa escritura femenina que defienden las autoras de la diferencia francesas. Este elemento narratológico refleja los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante y para su constitución es preciso disponer de un sujeto que lo ocupe. De este modo, la relación resultante del sujeto con el medio será la base de su identidad. El espacio es uno de los elementos estudiados en el análisis de una obra narrativa más compleja y con mayor trascendencia. Su relación con el resto de elementos narratológicos (voz, personajes, acontecimientos, tiempo) es múltiple. Autores como Zoran (1984), Bachelard (1957) o Ricardo Gullón (1980) han realizado estudios acerca de los espacios simbólicos, metafóricos o han establecido oposiciones binarias que permiten evidenciar las imbricaciones existentes entre estos espacios y su influencia en el plano ideológico o psicológico. Weisgerberg (1978) ya mostró cómo el espacio afecta sobre todo a los acontecimientos y a los personajes, configurando su identidad. De esta manera, no sólo se trata de un discurso de información situacional, sino que establece una serie de funciones distribucionales o sintácticas que se corresponden con los hechos y con los actos de éstos. Por tanto, el espacio tiene una relación metonímica con ellos, pues puede proyectar su situación emocional.

De acuerdo con Valles Calatrava (2008), quien realiza un estudio pormenorizado acerca de este elemento narrativo basándose en las aportaciones de Zoran, el acercamiento al espacio se realiza a través de tres dimensiones. La primera enmarca los hechos relatados en una localización, ya sea real o imaginaria, atendiendo al nivel situacional, es decir, se trata del emplazamiento de los hechos o los seres. La segunda está relacionada con la dimensión escénica o ámbito de actuación y supone una ordenación narrativa de los acontecimientos, pues distribuye los hechos y a los personajes en escenarios. Finalmente, hay que atender a la configuración espacial en el discurso, en otras palabras, cuáles son las operaciones verbales y codificaciones que producen el texto del espacio.

Así, para refutar la hipótesis de partida se ha llevado a cabo un análisis de la obra *Inés y la alegría* de Almudena Grandes (2010), ya que la autora enmarca las acciones de su novela en un espacio que la sociedad patriarcal ha establecido para la mujer. Además, se trata de una novela donde Grandes combina hechos reales, que sucedieron en el pasado, con ficción narrativa, ejemplificada con la propia protagonista: Inés. Ella será la voz narrativa principal del relato, junto con Galán —que sólo ocupará la narración de cuatro capítulos— y la propia autora, que relata los hechos históricos reales en un par de capítulos para proporcionarles consistencia al texto y a la historia.

La protagonista recorre un mismo ámbito de actuación en diferentes localizaciones. Estas forman un triángulo que emplaza los acontecimientos en tres lugares muy importantes para la historia de España. En primer lugar, el inicio de la historia de la vida de la protagonista se ubica en Madrid, capital de la república, una de las ciudades donde la guerra fue más cruenta y que tuvo un papel decisivo en su desenlace; será el emplazamiento desde el que la protagonista cuente su relato, además de su ciudad natal y donde comience el proceso de deconstrucción de su identidad. La segunda de las localizaciones es el Valle de Arán, en el Pirineo, concre-

tamente dos pueblos ubicados en este territorio: Pont de Suert y Bosost, localizados en la frontera con Francia. Estos tendrán protagonismo por ser la puerta hacia el exilio de los integrantes del bando perdedor de la Guerra Civil y de la llamada «Operación Reconquista», con la que se pretendió volver a instaurar el gobierno de la República elegida por el pueblo y arrebatado por el bando nacional faccioso. Además, al mismo tiempo, será la puerta hacia la libertad de la protagonista, rompiendo así con la tradición androcéntrica hegemónica que le había impuesto una identidad determinada y de la que ella huye constantemente a lo largo del relato. Desde aquí, el espacio situacional de la historia pasa a Toulouse (Francia), una ciudad también cercana a la frontera entre Francia y España donde muchos españoles ubicaron su residencia tras escapar del horror de la guerra y los siguientes años de terribles consecuencias para los perdedores de la contienda. Hasta allí llega Inés, la protagonista de esta novela, para construir su identidad de mujer como sujeto de su propia historia. Finalmente, se realiza una vuelta al inicio del relato, volviendo a Madrid tras la muerte de Franco. Desde allí, la protagonista relata la historia y consigue finalizar el proceso de deconstrucción-construcción de su identidad como sujeto desde una perspectiva alejada de la ideología conservadora que su familia y la propia sociedad de la época le imponían.

Dentro de estos espacios de localización de los hechos, reales y ficticios, la novela destaca por la importancia que cobra un solo espacio de actuación: la cocina. Un lugar escrupulosamente elegido por el heteropatriarcado para *esconder* a la mujer y darle *su espacio*, entendiéndolo como un espacio de identidad. Este planteamiento fue una de las características más reseñables de la literatura perteneciente al posboom latinoamericano³, donde se propuso una resemantización de los espacios tradicionalmente femeninos y que, más tarde, asumieron escritoras de otras nacionalidades. Almudena Grandes entronca con esta tradición literaria femenina y hace que su protagonista, Inés, recorra diferentes cocinas en cada una de las localizaciones que hemos apuntado. Este espacio, que forma parte del ideario femenino según el orden simbólico patriarcal, será deformado y reconstruido para dotarlo de un nuevo significado que lo transforme en un espacio de indagación desde donde la mujer pueda construir su propia identidad.

Así, ya en el inicio de esta novela, la protagonista nos sitúa en la cocina de la casa de su hermano en el Valle de Arán, desde donde ha decidido huir hacia Bosost para reunirse con el grupo de militares republicanos que llevan a cabo la «reconquista» de España tras la Guerra Civil. Ante esta lectura inicial, el lector edifica un horizonte de expectativas guiado hacia la deconstrucción del orden simbólico patriarcal que llevará a la posterior construcción de una identidad hacia lo público y alejada de los lugares privados. Sin embargo, la protagonista, sirviéndose de una analepsis, comienza relatando los hechos que la han llevado hasta allí, dándole especial importancia a este lugar de actuación sobre el que pivotará todo el discurso narrativo de la obra: la cocina. Así lo enuncia al comienzo de su relato:

(...) A pesar de que nadie me había adiestrado, ni siquiera educado para trabajar en la cocina, algunos de los grandes momentos de mi vida habían sucedido en habitaciones despejadas, luminosas, de paredes revestidas de azulejos y superficies de mármol impoluto, pequeños mundos blancos, tan ordenados como aquel donde acababa de quedarme sola. Quizás por eso, mientras los últimos habitantes de aquella casa se preparaban para abandonarla, yo decidí ponerme un delantal y hacer rosquillas. (Grandes, 2010: 49-50)

A partir de este acontecimiento nuclear anunciado ya en el inicio de la obra, la protagonista empieza a narrar su juventud y los sucesos que la han abocado a esta situación. Se presenta como una chica de familia acomodada y convencida de no querer ser una mujer de la época; se siente atraída por el Madrid bullicioso de la época y se perfila como una adelantada a su tiempo, revolucionaria e independiente. No obstante, las dimensiones actuacionales y situacionales del espacio tendrán en este momento un papel fundamental pues, al estallar la guerra en España, ella se encuentra sola en su casa de Madrid, localización inicial en el transcurso de su relato. Este contexto será el adecuado para que Inés pueda deconstruir su identidad, sustentada en la tradición androcéntrica hegemónica y en la ideología conservadora de su familia, para construirse como sujeto ante la coyuntura política y social que España vive en ese momento. Se encuentra en la casa familiar sólo acompañada de Virtudes, una de sus empleadas del hogar quien, además de amiga y cómplice, organiza reuniones de la JSU en la cocina de su casa:

Aquella tarde estaba tan aburrida como de costumbre. No tenía ninguna cosa que hacer y, por primera vez, la oportunidad de contemplar, aunque fuera de lejos, una reunión política. No aspiraba a más cuando enfilé con sigilo el pasillo que llevaba a la cocina, y si la puerta hubiera estado cerrada, habría vuelto sobre mis pasos con una decepción tan leve que ni siquiera la habría recordado al día siguiente. Pero aquella puerta desembocaba directamente en mi futuro, y estaba abierta. (Grandes, 2010: 84)

De nuevo, el ámbito actuacional se repite, pero siendo el principio de su relato desde la analepsis temporal que se ha producido en el discurso narrativo. Esta será la primera cocina que influirá en la construcción de su identidad, ya que supone el punto de partida de una serie de sucesos que la llevarán hasta los hechos que inician la novela. Como se observa en el fragmento, esta cocina ha dejado de tener el significado tradicional y privado que la propia protagonista consideraba y se convierte en la puerta que desemboca a su futuro. En otras palabras, este espacio privado ha experimentado una resemantización y se ha convertido en una puerta hacia lo público, pues allí Inés se introducirá en la vida política.

Como consecuencia de este activismo durante la guerra, la protagonista es encarcelada y, posteriormente, ingresa en un convento, segundo espacio narrativo que influirá en la deconstrucción de la identidad impuesta por la tradición hegemónica. Se trata de un lugar que simboliza la imposición de los roles patriarcales de la sociedad tradicional y de la realidad que España vive tras la Guerra Civil y el triunfo de los golpistas encabezados por Francisco Franco. Allí, Inés se muestra desobediente, tozuda e incluso intenta suicidarse. Sin embargo, vuelve a aparecer la cocina como espacio de salvación para su situación. Allí la protagonista conoce las recetas de las monjas y aprende a cocinar, una actividad que, más adelante, le permitirá construir su identidad.

Al final, no le quedó más remedio que negociar, hacerme algunas concesiones a cambio de la promesa de portarme bien, un trato que le convenía tanto como a mí, porque mis peticiones eran muy modestas. Que me dejara cambiar el hábito de hermana por el de novicia, que no me obligara a llevar toca ni a cantar en misa, que me asignara un puesto fijo en la cocina en lugar de mandarme a bordar o a cavar el huerto, que me permitiera fumar y leer novelas cuando estaba sola en mi celda, para no dar mal ejemplo a las niñas. (Grandes, 2010: 186–187)

A partir de este descubrimiento del espacio privado de la cocina como lugar catalizador de su situación emocional, este ámbito se convierte en un vehículo de conocimiento para la protagonista, pues ese puesto fijo que exige en la cocina la hará asumir una serie de conocimientos culinarios que, más tarde, usará para construirse como mujer independiente.

La protagonista de *Inés y la alegría* ha comenzado el proceso de deconstrucción del orden patriarcal impuesto gracias a los dos ámbitos de actuación en los que ha transitado: la cocina de su casa y la cocina del convento, que suponen un fiel reflejo de la tradición androcéntrica hegemónica. Para ello, la localización del relato cambia hacia el Valle de Arán, en los Pirineos, a donde su hermano la traslada para que acompañe a su esposa, Adela. Este espacio situacional será la puerta hacia su verdadero futuro:

88 89

En Pont de Suert volví a estar viva. Allí tenía una cocina para mí sola, el recetario de la Sección Femenina, mucho mejor de lo que me habría gustado reconocer, el de la Marquesa de Parabere, tan mundano y chispeante, y un cuaderno en el que fui reinventando a mano las recetas de la hermana Anunciación hasta que me las aprendí de memoria. Allí estaban los niños, Adela, la radio de la biblioteca, sus libros, el jardín. Me faltaban muchas cosas, pero en Pont de Suert habría podido llegar a ser feliz. No lo conseguí. (Grandes, 2010: 194)

Se trata de una cocina que ella ocupa en primera persona y donde crea un discurso propio a partir de ese recetario del convento que rehace con su intervención personal. Gracias a él, la protagonista reconstruye su identidad a través de sus «reinventiones» de las recetas de la hermana Anunciación. De este modo, se constata cómo el espacio de actuación que supone la cocina ha deconstruido la tradición patriarcal a la que estaba sometida de la misma manera que lo ha hecho con las recetas de cocina que ella va reelaborando y construyendo a través del discurso escrito en un nuevo recetario. Por tanto, esta nueva cocina (en casa de su hermano) en esta otra localización (Pont de Suert) supone el inicio del proceso de (re)construcción de su identidad, reflejando este sujeto cambiante de mujer a través de la escritura que defiende la teoría de la diferencia.

Sin embargo, este proceso será violado, de acuerdo con la tradición androcéntrica, por una figura masculina. Así, aparece el comandante Garrido, quien acosa y abusa sexualmente de Inés en la cocina, lo que refleja su supremacía como hombre y como militar del bando vencedor ante la protagonista: una mujer del bando perdedor de la Guerra Civil. De esta manera, Inés pierde su espacio y su identidad:

—No sufras, Inés —la última vez, me pilló cocinando, y me levantó la falda, me bajó las bragas, hundió sus dedos sin violencia dentro de mí, y hasta me besó en la mejilla mientras yo le daba vueltas a la bechamel. —Ella no significa nada para mí, tú serás siempre mi favorita, lo sabes, ¿no? —y lo hizo todo tan deprisa que cuando dejé que la masa se llenara de grumos, ya se había ido. (Grandes, 2010: 210)

Después de este suceso y a raíz de escuchar en la Radio Pirenaica la información sobre la operación «reconquista», la protagonista decide huir de Pont de Suert y es en este momento de la historia donde se enmarca el inicio de la novela. El hecho de colocar este suceso nuclear al inicio del relato constata no sólo la importancia que este supone para la historia y la protagonista, sino también porque se trata

del momento en el que Inés consigue romper las cadenas que la sujetaban a la tradición androcéntrica de la sociedad y de su familia.

Inés escapa a caballo hacia una nueva localización, Bosost, donde encontrará su lugar en el mismo espacio actuacional que ha tenido el protagonismo en la novela y en su vida: la cocina. En este caso, esta se encuentra en la casa del alcalde del pueblo, donde los militares republicanos (la UNE) ubican su cuartel general y ella será la encargada de cocinar para todos ellos durante el tiempo que dura el intento republicano de recobrar el gobierno de España, arrebatado por el bando faccioso. Ahora, Inés está lejos del encierro y los abusos que este espacio le había traído anteriormente y comienza a encontrar un lugar que transitar como sujeto, no de manera impuesta o como vía de escape ante su situación. En esta cocina, los sujetos masculinos la acompañan, respetan y valoran. Así lo expone la voz narradora:

Antes, había pelado peras y manzanas, las había cortado, había rallado tres tomates, había rebanado una hogaza de pan, había untado las rebanadas con aceite y sal, y les había puesto por encima lo que pude rebañar del jamón que había traído de casa de Ricardo. En el último momento y en dos sartenes a la vez, freí una docena y media de huevos y un par de butifarras, y cuando empecé a sacar las fuentes a la mesa, me los encontré a todos sentados y calladitos, como una clase de párvulos castigados sin recreo, con la excepción del Cabrero, que atacó la comida con mucha tranquilidad, y de Galán, que me tocó el culo cuando pasé a su lado. Entonces llegó Montse, me vio, me sonrió, y se quedó parada en medio del zaguán, su figura recortándose sobre la lechosa claridad del amanecer, la luz recién nacida que entraba por la puerta para fabricar otro recuerdo difícil de olvidar. (Grandes, 2010: 424–425)

Desde este espacio privado, que no confina a la mujer al encierro sino que transita porque ella lo elige, la protagonista relata también las horas anteriores al final de la actuación de la UNE. Así, de la misma manera que ocurrió ante los nervios de su huida de Bosost, la incertidumbre de la batalla final entre los militares defensores de la república y el bando nacional franquista la hacen volver al espacio actuacional de la cocina para liberar presiones:

Eso era lo único que podía hacer, poner toda mi atención, mi habilidad, mi capacidad de trabajo, al servicio de mi amor, cocinar con amor, por amor, derramarme entera sobre los fogones, para combatir las siluetas de aquellos cazas. Cocinar, pensé, cocinar, decidí, cocinar es lo importante, tengo que cocinar muchos platos salados y dulces, contundentes y ligeros, de cuchara y de tenedor, vaciar la despensa y volver a llenarla para conjurar el peligro, para proteger a los hombres que tienen que volver a casa a comérselo todo, para salvar mi amor, por amor, cocinar todo el día.

(...) Yo tampoco hablaba, sólo cocinaba, pelaba cebollas, patatas, zanahorias, espumaba el caldo, amasaba, rehogaba, rellenaba, freía, guisaba sin hablar, sin saber cómo interpretar aquel silencio, bueno o malo, que hacía temblar las manos de Montse mientras rallaba las naranjas hasta la pulpa sin darse cuenta, y hacía temblar las mías para que se me resbalaran los cuchillos una y otra vez, por más empeño que pusiera en secarme los dedos en el delantal. Ella hablaba sola, en un murmullo, yo ni siquiera eso, pero cociné más, mejor que nunca. Aquel día, Montse aborreció la cocina para siempre, pero yo descubrí que cualquier desgracia me dolería menos si me pillaba cocinando. (Grandes, 2010: 428–429)

El diseño discursivo muestra una narración en primera persona cargada de verbos en asíndeton que representan la rapidez y nerviosismo que Montse e Inés estaban viviendo en la cocina ante la batalla que decidiría su futuro. Esta es la forma en la que Inés llega a Toulouse, tercer espacio de localización de la novela, donde los exiliados españoles encuentran un lugar donde poder vivir fuera de su país. La protagonista, al llegar a esta ciudad francesa, descubre que algunas de las esposas de los soldados que había conocido y con los que había convivido en Bosost, y que ahora eran su familia, son propietarias de una taberna y se ofrece para trabajar allí como cocinera. Este nuevo espacio de actuación será descrito al detalle en el discurso del relato:

En febrero de 1945, trabajaba en una cocina más pequeña y más fea que la del alcalde de Bosost, pero mía.

9091

(...) Aquella era mi cocina, un prodigio de organización donde cada sartén y cada cacerola, cada espumadera y cada cuchillo, estaban siempre donde yo había decidido que estuvieran, entre otras cosas porque no cabían en ningún otro lugar. Tampoco había sitio para poner una mesa pero en el único hueco libre había una silla, y encima, un espejo pequeño, colgado en la pared, junto a la puerta, que a primera vista era el único objeto inútil en una habitación explotada hasta el punto de que la silla no servía para sentarse, sino para llegar a los ganchos clavados al borde del techo. (...)

Aquella cocina tan rara y tan pequeña fue el broche que cerró el círculo de mi vida nueva, no tan esplendorosa como aquella a la que creí dirigirme al escapar de la casa de Ricardo, pero mucho mejor que cualquiera de las que me habrían esperado si no hubiera robado un caballo a tiempo. Quizás por eso me gustó desde la primera vez que la vi, con lo fea que era. (Grandes, 2010: 487–488)

Esta minuciosa descripción del espacio que se va a convertir en su lugar de trabajo, no se había realizado anteriormente con el resto de cocinas que habían marcado su vida: la de su casa en Madrid, la del convento, la de la casa de su hermano en Pont de Suert, ni siquiera la de la casa–cuartel del alcalde en Bosost. De este modo, este espacio privado de *reclusión* impuesto por el patriarcado se torna en un lugar de indagación, como bien indica Magdalena Maíz⁴ (1983), de este modo el espacio doméstico deja de ser un elemento componente del discurso para convertirse en un «disparador textual», es decir, un vehículo de conocimiento con el que la protagonista define su propio mundo desde el espacio de su propia mirada, creando así orden simbólico.

De esta forma, este espacio de actuación repetido en la novela y que ha supuesto una influencia clara en la construcción de la identidad de su protagonista encuentra su reconocimiento con el nuevo restaurante que Inés y sus socias abren en Toulouse. La cocina ya no es el espacio privado al que el discurso de poder masculino relegaba a la mujer para que sustente su identidad de hombre *hacedor*, sino que se convierte en un espacio *público* donde un sujeto mujer puede construir su propia identidad, ya que ha sido elegido y a través de él se ha conseguido independencia y reconocimiento:

Aquel verano fue el mejor de mi vida, y no sólo porque Angelita hubiera encontrado, a la vuelta de la esquina, un local estupendo y razonablemente barato, con una cocina tan grande que al principio tenía la sensación de perderme en ella. Lo habría sido incluso si ella no hubiera decidido —lo tengo todo pensado está clarísimo, chicas, hay que aprovechar la publicidad gratuita— que tenía que llamarse Casa Inés, y llevar debajo, como un reclamo o un imprescindible apellido, una frase que me seguiría emocionando incluso cuando consiguiera atravesar la puerta sin pararme a leerla sobre el toldo, «la cocinera de Bostón». (Grandes, 2010: 529)

Con el paso del tiempo, la protagonista de la novela de Almudena Grandes vuelve a España junto con su familia, por lo que se produce una vuelta al inicio de su relato (Madrid) y se cierra el triángulo del juego de localizaciones de la historia. Sin embargo, la ciudad que ahora observa es muy diferente a la que ella recordaba, de la misma manera que la protagonista y el espacio actuacional que supone la cocina también ha cambiado. Ahora ocupa dos nuevas cocinas: la que se encuentra en su nuevo hogar, un piso de alquiler que le han conseguido sus hijos, y la del restaurante que su hija ha abierto en Madrid en su nombre. De nuevo, de la misma forma que sucede con el primer restaurante de Toulouse, la protagonista nos describe a la perfección este espacio:

Y, por fin, llegó una tarde luminosa y soleada de otro mes de abril. Y, por fin, me encerré en la cocina de un piso de Madrid, para cumplir una promesa más vieja que mis hijos. Treinta y tres años después de haberla formulado, respiré hondo, apoyé las manos en una encimera blanca, flamante, destinada a envejecer más despacio que mi cuerpo, y cerré los ojos. (...)

Mi cocina era nueva, y olía a nuevo. Tenía una aventura que daba a un patio grande, rectangular, por donde casi todas las mañanas subía hasta el cuarto piso un aroma confuso de sofritos emboscados en caldo de cocido. (...) Mi cocina era nueva y muy moderna, bastante amplia, regular, despejada. Cuando Miguel fue a ver aquel piso, en la frontera de mi antiguo barrio, Sagasta casi esquina con Francisco de Rojas, le pregunté por ella y no supo qué decirme. (Grandes, 2010: 703)

La segunda cocina que ocupa la protagonista en esta vuelta a su ciudad natal será la que refleje el estado de su identidad. Para referirse a ella no construye un discurso descriptivo del espacio actuacional, sino que habla de ella como trasunto del proceso de construcción de identidad que ha experimentado a lo largo de su relato y en el que la cocina ha ejercido una influencia fundamental:

—Mi cocina es lo bastante grande como para que trabajemos juntas, mamá.

Al mirarme de nuevo en un espejo para comprobar que, con un gorro blanco calado hasta las cejas, estaba tan horrorosa en Madrid como en Toulouse, me sentí bien, tan en mi sitio, que decidí limitarme a cobrar los rendimientos de mi inversión y regalarle mi trabajo a mis hijas. No habíamos abolido la propiedad privada, pero tampoco me hacía falta montar otra cooperativa. Desde entonces, cocinaba con Vivi todas las mañanas de los días laborables y, de vez en cuando, por las tardes, me daba una vuelta por allí para echarle una mano durante un par de horas. (Grandes, 2010: 705)

Este último espacio de actuación supone un recorrido por toda su vida de manera paralela al proceso decostruccionista de la tradición patriarcal que está representada en la novela por su familia, el convento y el bando nacional, que la relegaban a cocinas que no podía ocupar sino en las que se tenía que esconder o en las que sufría violaciones. De este modo, este espacio doméstico y privado al que el patriarcado confinaba a la mujer ha sufrido un proceso de resemantización desde una perspectiva femenina desde el que el sujeto mujer puede construir su propia identidad. Así, las cocinas de Bosost y las dos de Toulouse forman parte de un proceso (re)construccionista de la identidad que la protagonista consigue forjar.

En conclusión, a través del análisis literario centrado en el espacio narrativo en esta novela de Almudena Grandes, se puede observar cómo las identidades de género se han formado tradicionalmente mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal, como se apuntaba al principio. De esta manera, Inés comienza su relato desde su juventud, cuando su familia esperaba que se convirtiera en una mujer tradicional, esposa y madre, como su hermana. Sin embargo, su situación al estallar la guerra hace que la protagonista tenga la oportunidad de cambiar su destino para construir una identidad propia y así lo simboliza la cocina de su casa familiar en Madrid. En este proceso, este espacio actuacional produce una influencia fundamental, pues se trata del espacio privado por antonomasia relegado a las mujeres, cuidadoras del hombre *hacedor* que las hace su objeto. En este caso el simbolismo se concreta en las cocinas del convento y de la casa de su hermano en Pont de Suert. No obstante, Inés escapa de esa realidad, deconstruye su papel impuesto como objeto del hombre y ocupa su propio espacio privado gracias a la cocina de Bosost, para más tarde reafirmarse y construir la suya propia como negocio que la hará independiente en Toulouse. Finalmente, todo este proceso de deconstrucción de la identidad objeto de la mujer a través de la tradición patriarcal y la posterior construcción de una identidad propia de mujer como sujeto se simboliza a través de las dos cocinas finales, en su vuelta a su ciudad natal, donde transitará este espacio de actuación en su propio piso de Madrid, ciudad hasta la que ha llegado su nombre como cocinera gracias a la cocina del restaurante de su hija.

En definitiva, se puede constatar con este análisis que el espacio narrativo influye en el proceso de construcción del personaje, pero también se hace evidente su influjo en la construcción de la identidad femenina, pues la protagonista ha subvertido el espacio privado más característico de la mujer —la cocina— y lo ha transformado en un espacio *público* desde el que construirse como sujeto. Esta identidad, según el feminismo de la diferencia, es un ejemplo de la multitud de sujetos femeninos que escapan del proceso de socialización impuesta por los roles de género del patriarcado, lo que supone la creación de un discurso de mujer que transmite un nuevo orden simbólico libre de la imposición del poder masculino.

Notas

¹ Simone de Beauvoir expone en su afamada obra *El segundo sexo* (1949) cómo la dominación masculina atribuye a los hombres la libertad, el poder de la producción y la trascendencia, mientras que la mujer aparece encadenada a un esencialismo naturalista cuyo fin es sostener esa idea del hombre hacedor. Esta construcción dominante se sistematiza con el rol de género asociado «naturalmente» a las mujeres, que históricamente han sido relegadas a lo íntimo o lo privado.

² Estas tres autoras centrales y representantes del feminismo de la diferencia utilizan herramientas del psicoanálisis para acercarse a los textos literarios y para plantear esta idea de la *écriture féminine*.

³ Autoras como Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*), Isabel Allende (*Afrodita*) o Ángeles Mastreta (*Arráncame la vida*) han hecho que sus personajes femeninos se reencuentren a sí mismas en los espacios privados a los que la sociedad patriarcal las recluye y, a partir de ahí, logren reconstruir su propia identidad desde una perspectiva nueva y alejada del orden simbólico establecido por el hombre.

⁴ Magdalena Maíz analiza el espacio cotidiano como un elemento «de búsqueda que continuamente redefine el paisaje de la cotidianeidad poblándolo de personajes, objetos y situaciones que van trazando el rostro multifacético del entorno doméstico». En Maíz, M. (1983): «Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana» en *Cuadernos de América* 2-3, 347-354.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. México: FCE. (1986)
- BEAUVOIR, S. (1949). *El segundo sexo*. [trad. al español: Alicia Martorell]. Madrid: Gredos. (1999)
- CIXOUS, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Madrid: Amorrortu Editores.
- (1995). *La risa de medusa*. Barcelona: Anthropos.
- GRANDES, A. (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: TusQuets editores.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Ayer y Hoy*. Barcelona: Crítica.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- IRIGARAY, L. (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal. (2009)
- KRISTEVA, J. (2003). *El genio femenino: la vida, las locuras, las palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- (1987). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos. (1988)
- MAÍZ, M. (1983). «Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana». *Cuadernos de América* 2-3, 347-354.
- MASSEY, D. (1994). *Space, place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SPYVAK, G.S. (2005). *Death of a discipline*. New York: Columbia University.

VALLES, J.R. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en «La ciudad de los prodigios» de Eduardo Mendoza*. Almería: Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

——— (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

WEISGERBERG, J. (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne: L'âge d'homme.

YANG, C. (2013). *Miradas al género, al espacio y a la identidad en la narrativa de Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité, Rosa Montero y Almudena Grandes*. Taipei: Sunny Publishing CO.

ZORAN, G. (1984). «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today* (nº 5), 309–335.

Calero Jurado, Rosa María

«La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 83–95.

Fecha de recepción: 23 · 11 · 18

Fecha de aceptación: 09 · 03 · 19

Paul Celan a través de textos de Píndaro y de Hölderlin. Trabajar las lenguas o traducción y reescritura*

Hugo Echagüe**

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

Los problemas de lectura e interpretación de los textos de Paul Celan en su relación con la historia y, especialmente, con el Holocausto, nos llevan a proponer esta tarea en la que confluyen las dimensiones de la traducción y de la interpretación (Romano–Sued 2007, Steiner 1975) con la reescritura que Celan efectúa de textos de autores alemanes utilizados por el régimen nazi. Postulamos el desciframiento de la conexión entre una versión de Hölderlin de un fragmento de Píndaro («Das Höchste») con la torsión que le imprime Celan en «Ich trink Wein aus zwei Gläsern» (GW III, 108), lo que incluye el esclarecimiento del poema celaniano y la intención con que lleva a cabo esta versión de la traducción de Hölderlin. Esto nos llevará a ocuparnos de cuestiones vinculadas con la transposición a otra lengua, desde la premisa de que siempre lleva implícita una interpretación. Todo este conjunto de problemas en el marco de un diálogo en conflicto nos permitirá acercarnos a la posición que estos autores ocupan en relación con sus textos y el mundo en que se inscriben.

96 97

Palabras clave

· Traducción · Interpretación · Historia · Lenguaje

* Un resumen de este trabajo fue leído en el XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos (ALEG), Buenos Aires, 27 de noviembre al 1° de diciembre de 2017 y publicado en actas, con el título: «Paul Celan – Hölderlin – Píndaro: traducción e interpretación. Travesía de los textos y de los autores» (disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/ALEG/ALEGXVII/paper/view-File/3695/2587>)

** Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor de Teoría Literaria II y JTP de Literaturas Germánicas (FHUC–UNL). Dirige proyectos CAI+D desde 2005. Autor de: *Poesía y Silencio* (1993), editor de *La conformación de la teoría literaria* (2009), compilador de *La teoría literaria en la literatura* (2014), director de *El texto como reflexividad* (2018).

Abstract

Difficulties in reading and interpreting Paul Celan's texts in relation to history and, especially, to the Holocaust, led us to propose this work in which the dimensions of translation and interpretation (Romano Sued 2007, Steiner 1975) mesh well with Celan's rewriting of texts by German authors who encouraged Nazism. We propose the decipherment of the connection between a Hölderlin's version of «Das Höchste», a fragment of Pindar, and then Paul Celan's rewriting of Hölderlin in his poem «Ich trink Wein aus zwei Gläsern» (GW III, 108); which in tandem requires deep diving into the nature of the Celanian poem and the intentionality of the poet. All these arising problematizations and the conflict of such an intertextual approach will allow us to understand the authors' position in relation to their texts and the world they ascribe to.

Key words

· Translation · Interpretation · History · Language

1. Introducción

Proponemos aquí un estudio de un fragmento de Píndaro traducido por Friedrich Hölderlin, versión que atrajo el interés de Paul Celan, quien lo re-escribe¹ y así responde al poeta alemán y su versión de Grecia —una de las más elevadas y esclarecidas—, en el contexto de la poesía post-Holocausto, lo que requiere de un estudio, tanto en el ámbito de la literatura como en su conexión con la historia y, especialmente, con el exterminio. Desarrollamos esta tarea en la que confluyen las dimensiones de la traducción y de la interpretación (Benjamin, 1972; Romano-Sued, 2007) con la *reescritura* que Celan efectúa de textos de autores alemanes utilizados y aun tergiversados por el régimen nazi. Postulamos entonces el desciframiento de la conexión entre la versión de Hölderlin de un fragmento de Píndaro («Das Höchste»)² con la torsión que le imprime Celan en «Ich trink Wein aus zwei Gläsern» (GW III, 108). Ello incluye el esclarecimiento del poema celaniano y la intención con que lleva a cabo esta *réplica* a la traducción de Hölderlin, lo que nos llevará a ocuparnos de cuestiones vinculadas con la transposición a otra lengua, desde la premisa de que siempre lleva implícita una interpretación, además de la *reescritura* que Celan efectúa respecto del texto holderliniano. Todo este conjunto de problemas y vicisitudes nos permitirá acercarnos a la posición que estos autores ocupan en relación con sus textos y el mundo en que se inscriben, la sociedad, la ética y la política.

Reponemos así la cuestión del *autor* y su responsabilidad histórica, como una superación de la «muerte del autor», en Barthes (1968) y en Foucault (1969), extensa aventura teórica (ver al respecto Topuzian, 2014), que aquí se ve, no restaurada sino subvertida en diversas instancias de la crítica, como la que aquí nos ocupa.

2. De Píndaro a Hölderlin

Aquí el fragmento de Píndaro:

Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς
 θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων
 ἄγει δικαίων τὸ βιωτάτου
 ὑπερτάτῃ χειρὶ.
 (Slater, 1969: 353)

98 99

Y la traducción de Hölderlin (1969 B. 2: 671):

Das Höchste
Das Gesetz,
Von allen der König, Sterblichen und
Unsterblichen; das führt eben
Darum gewaltig
Das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand.³

Fiel a su modo, exaltado por Walter Benjamin en *La tarea del traductor*, su traslado al alemán es una versión, una interpretación que reformula literalmente el texto griego. Sin embargo, no es una mera pasión de resurrección de lo arcaico lo que lo lleva a sus estudios de Grecia y su poesía —así también de *Edipo* y *Antígona*. Interesa qué quiere él llevar a los modernos, los hesperios, sus actuales⁴.

2.1. Traducción e interpretación

Recomenzamos viendo los comentarios de Hölderlin (1969: 671):

Das Unmittelbare, streng genommen, ist für die Sterblichen, unmöglich, wie für die Unsterblichen; der Gott muß verschiedene Welten unterscheiden, seiner Natur gemäss, weil himmlische Güte, ihret selber wegen, heilig sein muß, unvermischet. Der Mensch, als Erkennendes, muß auch verschiedene Welten unterscheiden, weil Erkenntnis nur durch Entgegensetzung möglich ist. Deswegen ist das Unmittelbare, streng genommen, für die Sterblichen unmöglich, wie für die Unsterblichen.⁵

La aclaración comienza distinguiendo lo inmediato de lo mediato. Esto, que proviene del ámbito del idealismo alemán, más precisamente de Hegel, implica a la dialéctica. Y el conocimiento, que aquí está en juego, en primer lugar, es posible de modo mediato, nunca inmediato; no hay intuición, sino dialéctica y contraposición. Así lo aclara Adorno (1963: 27):

... pues lo que constituye el contenido de la filosofía hegeliana es que no cabe expresar la verdad (en Hegel, el sistema) (...), como un principio originario, sino que sería la totalidad dinámica de todas las proposiciones que se engendren unas a otra en virtud de su contradicción...

Una delgada línea entre poetología y filosofía está presente en Hölderlin.

Hace falta entonces hallar una mediación para que el conocimiento sea posible: «Die strenge Mittelbarkeit is aber das Gesetz. Deswegen aber führt es gewaltig das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand»⁶.

La Ley es la mediación. Ella conduce, no sin fuerza y poder, el derecho más justo con la mano más alta. El poema de Hölderlin, como tantas otras veces, pregunta por el origen. La Ley es el Rey de todo. ¿Pero a qué «Rey» remite? ¿Es figura o es el Rey? ¿O es las dos cosas? Depende, en todo caso, de la lectura que se haga.

Die Zucht, sofern sie die Gestalt ist, worin der Mensch sich und der Gott begegnet, der Kirche und des Staats Gesetz und anererbte Satzungen (die Heiligkeit des Gottes, und für den Menschen die Möglichkeit eines Erkenntnis, einer Erklärung) diese führen gewaltig das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand, sie halten strenger, als die Kunst, die lebendigen Verhältnisse fest, in denen, mit der Zeit, ein Volk sich begegnet hat und begegnet. >König< bedeuter hier den Superlativ, der nur das Zeichen ist für den höchsten Erkenntnisgrund, nicht für die höchste Macht.⁷

El «Rey» es entonces *Das Höchste*, lo más elevado, el superlativo, que rige todo el texto. Pero la mediación, la Ley, que conduce poderosamente [*gewaltig*] el derecho más justo con la más alta mano remite a la «disciplina» [*die Zucht*]. Ella asegura el encuentro del Hombre y el Dios, los estatutos [legales] de la Iglesia y el Estado. Posibilita que un pueblo se encuentre consigo mismo. Sostiene las relaciones vivas. Sin embargo, esta disciplina no remite a la «más alta fuerza», pues el Rey, que es la Ley y la disciplina, es «sólo el signo para el más alto fundamento del conocimiento». Esta disciplina no es la fuerza.

Según Irina Farah Kimeswenger (2014), *Das Höchste* tiene antecedentes en los estudios de Hölderlin. La ley como rey ya aparece en el diálogo de Platón, *Gorgias*, «que provee el primer documento de la historia de la filosofía para la representación de un derecho fundado naturalmente». Hölderlin ya se habría ocupado del tema del derecho natural y ya conocía, según la autora, el diálogo de Platón y la relación Ley–Rey–Veredicto. Allí se trata sobre si la Ley y el Derecho vienen de la Naturaleza o no. Así Hölderlin argumenta que «si el Derecho es naturalmente dado, es algo inmediato». Por lo tanto «un “derecho natural” no podría ser inteligible ni racionalmente comprendido». Entonces esta naturalidad del derecho debe ser desechada; ella es lo inmediato, que como vimos en sus señalamientos sobre el fragmento de Píndaro, es imposible e ininteligible. *La Ley es así la mediación para la comprensibilidad del Derecho*. Pero la autora toma de Michael Franz, en primer lugar, la comprensión de la disciplina como castigo («Unter der ‚Zucht‘ versteht H. offenbar die Möglichkeit und Wirklichkeit von Strafen aufgrund eines kirchlichen, staatlichen oder bürgerlichen Gesetzes...»). «Bajo la “Disciplina”, entiende Hölderlin la posibilidad y efectividad del fundamento del castigo según una ley eclesiástica, estatal o civil», aunque Hölderlin haya aclarado que Rey no designa la fuerza, sino el fundamento del conocimiento, lo que podría aun comprenderse de modo platónico. Así remite a la «disciplina» como concepto latino asimilable a *Zucht*, aunque aclara que traduce

was in den pythagoreisch beeinflussten Philosophensekten seit dem Hellenismus ein ‚Bios‘ genannt wurde: eine bestimmte Art der Lebensführung nach strengen Regeln. Den Regeln der Disziplin muß man sich unterwerfen, und dieser Akt der Unterwerfung, auch unter Strafe, ist der einer Aneignung einer neuen Lebensform.⁸

Señala la autora que Hölderlin ya se había ocupado de esto en su segundo Magisterspecimen *Paralelo entre las sentencias de Salomón y Los Trabajos y los Días de Hesíodo*. Allí dice: «Ihre Sittensprüche [Anm.: die der antiken Weisheitslehrer] mögen im Kontrast mit unsern Moralsystemen zu manchen Bemerkungen Anlaß geben»⁹. Se tiene la impresión —dice— de que Hölderlin se refiere a algunos fragmentos de Píndaro. «El verso pindárico puede entenderse como “sentencia ética” [Sittensprüche] porque remite a lo Sabio». Por eso se refiere a Píndaro no como «el poeta» o «el creador» sino como «el sabio». La disciplina remite más al saber que a la fuerza —si bien esta relación es ambigua en ambos poetas. Interesa también destacar la necesidad de la mediación. Ésta es la Ley y recién entonces es el Rey, como lo más alto que guía a la justicia. *Der Zucht* remite el poder, pero referido más al conocimiento que a la fuerza. Ésta, en su sentido actual de castigo, es ajena a Hölderlin; su poder es el saber. Sin embargo, la mención permanece ambigua.

100 101

3. Hölderlin y Celan

En su libro de poemas póstumo *Estancia del tiempo (Zeitgehöft, 1976)*, consta:

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,

Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,

aus der Lostrommel fällt
unser Deut.¹⁰
(Celan GW III, 108)

El poema es complejo, enigmático, pero no indescifrable, desde que Jean Bollack (2001; 2000) descubrió que el poetizar de Celan dialoga, re–escribe, *refecciona*, los poemas de la tradición germánica que pudieron haber conectado —fuera de toda intención de autor— con el Holocausto. Toda una tradición literaria, todo un idioma debe ser salvado de la máquina de muerte, rectificado, refaccionado, dicho desde otro lugar, no en oposición destructora sino encauzando ese decir en el panorama ético, antropológico y de pensamiento del exterminio. Éste que Bollack llama «acontecimiento» influyó sobre toda la visión del mundo, el arte, la filosofía. Aunque sus autores no fueran conscientes, marcó y torció la historia, y

así la poesía de Celan busca no estrictamente una confrontación directa sino un rehacer la poesía *con* y *desde* las ruinas, *con* y *desde* los muertos para empezar de nuevo y desde otro lugar. Rehace los poemas, los reformula, como podrían haber sido dichos o como serían dichos ahora, después del Holocausto. En Celan, la mediación es el lenguaje: no el enfrentamiento o la denuncia, que van de suyo, sino el renacer de una lengua. Ya se había remitido a Hölderlin en el célebre poema «Tübingen, Jänner» (GW I, 226). Aquí toma una traducción de Píndaro y la reelabora, desde su lugar, desde la historia y el acontecimiento.

Ya en la primera estrofa:

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,

¿Cuáles son los dos vasos de los que bebe, mientras ara la cesura real, como aquél en Píndaro? La alusión a Hölderlin es clara. Los dos vasos deben ser —propone-mos— los de los vivos y los muertos, siempre presentes en sus poemas. Como aquél, asurca¹¹ la «cesura real», la división: Hombres y Dios, en Hölderlin como ya se propuso, y allí la Ley como mediación. Pero sin embargo hay más y eso nos lleva a las anotaciones sobre Edipo, donde Hölderlin propone las reglas calculables formales de la poesía, como Ley en su ámbito:

Das Gesetz, der Kalkul, die Art, wie, ein Empfindungssystem, der ganze Mensch, als unter dem Einflusse des Elements sich entwickelt, und Vorstellung und Empfindung und Rasonnement, in verschiedenen Sukzessionen, aber immer nach einer sichern Regel nacheinander hervorgehn, ist im Tragischen mehr Gleichgewicht, als reine Aufeinanderfolge.¹² (Hölderlin, 1969 B. 2: 730)

Lo «puro» —*reine*—, es aquí lo vacío, pura sucesión, forma. Así: «Der tragische *Transport* ist nämlich eigentlich leer, und der ungebundenste»¹³. Este vacío, al que Hölderlin llama «transporte trágico» es así «el arrebatador alternarse de representaciones, pensamientos y sentimientos» (Bodei, 1982: 75) pero según una regla puede equilibrar la «pura sucesión». Ésta es la cesura, que impele al equilibrio, y transforma lo *aórgico* en *junónico*:

Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der *Transport* sich darstellt, *das, was man in Silbenmaße Zäsur heisst*, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung notwendig, um nämlich dem reißen den Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sonder die Vorstellung selber erscheint¹⁴.

La *cesura*, la palabra pura, vacía, la ruptura del ritmo, el oponer una parte del verso a otra, es contraposición y mediación, que hace aparecer la «representación misma», su equilibrio, y ya no el mero cambio, el «transporte trágico». Este vacío, el Significante, es aquel en torno del cual aparece la representación en su pureza. En similar dirección señala Billings (2014: 203), cuando afirma que la cesura impone

una simultaneidad a los movimientos en torno de sí (203) y eleva a la tragedia más allá del sucederse de las representaciones que arrastran al héroe. Reúne los dos movimientos, lo que no desdeña una paradoja, una ambigüedad constitutiva que dispara el sentido de la tragedia más allá de su desenvolvimiento y transcurrir. La *cesura*, en tanto, como «palabra pura» (*reine Wort*) es una pura forma en sentido kantiano (lectura habitual de Hölderlin, que recupera su terminología). Es una detención del movimiento que se consume, en *Edipo* y *Antígona*, en el saber de Tiresias, que invierte el transcurso. Así es la cesura que permite un decir.

3.1. La cesura real

El yo que habla en el poema labra la «cesura real» —*die Königszäsur*. «La Ley es el rey de todo». Y obra no sin fuerza, *Zucht*. Pero «>König< bedeuter hier den Superlativ, der nur das Zeichen ist für den höchsten Erkenntnisgrund, nicht für die höchste Macht». El rey no es la más alta fuerza sino el fundamento del conocimiento. Allí labra quien habla en el poema de Paul Celan y que bebe vino de dos vasos: vivos y muertos, alemanes y judíos. Probabilidades, superpuestas. Ese Yo trabaja allí en la búsqueda de un equilibrio del lado del fundamento del conocimiento, el Rey. «Como aquél / en Píndaro». Y ya establece una distancia: como aquél —pero después del desastre mayor que puso a la poesía al borde de su desaparición, según el polémico dicho de Adorno.

102 103

Como otros poemas de Paul Celan, éste se estructura en tres estrofas. La primera propone la conexión con la traducción de Hölderlin: «Ich trink wein aus zwei Gläsern / und zackere an / der Königszäsur / wie Jener am Pindar». En Hölderlin, este «zackern» puede ser escardar en el sentido de chapucear. Dice Bernhard Böschstein (1982/1983:148):

«Zackern» ist zweifellos eines jener alten, in der Schriftsprache (seit dem 17. Jahrhundert) abgestorbenen Wörter, deren Entdeckung Celan in einem Gedicht zu verwerten für wichtig hielt. Eine Reise, sagte er, dem Sinne nach, im Gespräch, sei oft eine Gelegenheit, ungekannte Wörter nach Hause zu bringen. «Zackern» wird im Grimm'schen Wörterbuch als «pflügen» erläutert, von «Zacker g-n», zum Acker gehen, abzuleiten; «das erdtreich von ersten aufbrechen» verdeutlicht den Vorgang. Freilich gibt es dazu auch einen pejorativen Nebensinn: der «sehr steife und kurze trab bei den kleinen pferden» [*Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimmi und Wilhelm Grimm, 15. Bd., S.16f.] Beide Bedeutungen können sich auf ein mühsames Herumlaborieren am Vers beziehen. Das Pflügen wird als Umwenden des Bodens mit demselben Wort ausgedrückt, dem der «Vers» entstammt: vertere, versus.¹⁵

Escribir como arar; con torpeza, con dificultad, «asurco la cesura real», «como aquél, / en Píndaro», el que, como en la carta mencionada de Isaak Gerning: «Hölderlin, die immer halb verrückt ist, zackert auch am Pindar»,¹⁶ lo que es conforme con el sentido del *rehacer* celaniano, con los elementos de otras escrituras de una tradición poética alemana, pero ahora balbuceada, chapuceada por una locura que la mancha indefectiblemente. Las menciones son precisas. Los poemas de

Celan *refeccionan* (Bollack, 2001), reescriben otros textos. Aquí, entonces, Celan, al igual que Hölderlin, procede a arar también en Píndaro, pero a través de la traducción que Hölderlin hace del fragmento en cuestión, aludiendo a la locura y cierta torpeza: nada de sublime. Celan señala la diferencia que no es sólo textual; es también histórica; la hecatombe, la *Shoah*, media entre ellos.

«Und zackere an / der Königszäsur». Labra la cesura real, donde une el momento de detención, como palabra pura, con la Ley, que es el rey de mortales e inmortales. La cesura es la Ley, se impone, no sin poder. El Rey es la división de vivos y muertos, la «cesura real», que Celan ara con dificultad, lejos de Hölderlin, pero que, en sus palabras, se articula, se traslada, se rehace (como así también en «Tübingen, Jänner»).

Veamos cómo procede en la segunda estrofa: «Gott gibt die Stimmgabel ab / als einer der kleinen / Gerechten» (Dios cede el diapasón / como uno de los pequeños / justos). El diapasón es elemento musical, da el tono, la altura de las notas. Ahora el Dios, que no es el Rey, pues pasamos al otro vaso, el judío, que toma la voz del poema, *als einer der kleinen / Gerechten*. Y en esta tradición impera lo justo en otro sentido que *Das gerechteste Recht*. En otro vaso Celan judaiza la ley y lo justo se encarna en uno de «nuestros pequeños». Todo se minimiza, cambia de clave, ¿un Hölderlin judío? No, lo que opone y adjunta el yo lírico en su decir: «beide Welten» (*Unter ein Bild*). El sí y el no juntos (*Pallaksch. Pallaksch*); la sombra se traslada ahora al decir sublime de Píndaro y de Hölderlin.

Uno de los pequeños / justos. Y ahora la tercera estrofa:

aus der Lostrommel fällt
unser Deut.

Obtiene del azar, como en Mallarmé, tan presente en *El meridiano*, «unser Deut», nuestro céntimo. Pero en *Deut* están *Deutung* y *Bedeutung*¹⁷, interpretación y significado. Esto es «pensar a Mallarmé hasta sus últimas consecuencias» (Celan: «El Meridiano»), esto es, «rehacer una lengua que expresara la monstruosidad inherente a la lengua» (Bollack, 2001:73). Su hermetismo es no remitir sin mediación a toda historia fáctica y positiva; es sumergirse en las palabras que contribuyeron al desastre; no tratar con hechos, sino con las palabras monstruosas de la destrucción. Del azar así entendido, como alusión a Mallarmé (Bollack, 2001: 495), depende nuestra interpretación. Pero también como un acontecer imprevisible, no fundado, un decir de *Nadie*. Ningún destino, ningún himno, *um Lostrommel*; una ruleta. Se desplaza el himno y su sublimidad ante la mención de un puro azar como pobreza y giro de lenguaje: un centavo es todo lo logrado. Se giró hacia el centavito; una pobreza esencial, para empezar de nuevo, con casi-nada. *Unser Deut*.

4. El giro

Y ésta es la *refección* que Celan hace de la traducción de Píndaro a Hölderlin, el gran poeta hímnico, una reflexión sobre el más alto derecho, la Ley, que es la mediación, no sin potencia. Nada más desprovisto de potencia, altura hímnica y resonar mítico que estos *pequeños justos* que apenas consiguen de la rueda del

azar un céntimo, un sentido, asegurado por la música pues Dios les da el diapasón. Este *diapasón* es la transición entre Hölderlin y Celan, el lugar de la diferencia. Da el canto en tanto uno de los pequeños justos obtiene un sentido pequeño, un centavo de significado. La mención indirecta del azar al modo de Mallarmé minimiza esta pequeña obtención.

Como otras veces, Paul Celan poetiza con los pedazos, los restos, las palabras truncas (*Deut-ung*) una posibilidad de decir, a pesar del desastre, de lo lejos que quedó tan alta justicia, luego del Holocausto. Celan también ejecuta un *Wende*, pero hacia lo pequeño, al azar de nuestro pequeño sentido. Desde ahí, y sólo desde ahí, cede lugar a una esperanza en el poder de la poesía, cuyo diapasón le ha sido dado por alguien que en otro poema es *Niemand* (*Psalm* —GW I, 225—) y que obtiene según un azar, una pizca, pequeña. A partir de allí podremos continuar, sin salmos, ni himnos, ni mitos. Con el poema, que es nuestro céntimo de sentido.

104 105

5. Una tipología crítica

La crítica celaniana supuso siempre polémicas, reducciones, ante notables dificultades que surgen de una recepción difícil de asimilar. Poeta judío que escribió en alemán, desde la tradición alemana, en algunos casos insertándose en una probable continuidad (Kafka, Heine, Büchner) pero generalmente en oposición y contra-dicción (*Nibelungos*, Rilke, Hölderlin). En suma, la crítica, sobre todo la alemana, no supo muy bien qué hacer con él. Eliminarlo era imposible dada la excelencia de su escritura (la *Fuga de la muerte* llegó a ser y tal vez lo es aún, lectura de los libros de bachillerato, lo que llegó a molestar mucho a su autor). Su oposición al nazismo y al exterminio no implica sólo un rechazo, sino que se propone como una reescritura, un recomenzar por limpiar la lengua alemana que había sido apropiada por el nazismo. Además, la vertiente que intentó integrarlo en la tradición alemana no pocas se apoya en la hermenéutica de Heidegger, recuperada por Gadamer, y también en su vertiente francesa (Lacoue-Labarthe) y mal-entiende la poesía de Paul Celan como un *decir* del silencio, o del Ser, o del ocultamiento, en la que «die Sprache spricht», que, aliada a otras líneas de ocultamiento del autor, lo instalan fuera del texto, sometido sólo a las reglas del lenguaje o a la fuerza de la tradición. Aquí reivindicamos la autoría en tanto hecho poético, pero también ético y político. Es cierto que hay una polisemia originaria del lenguaje sin la cual no habría escritura poética, pero hay también un autor, que no es ya el fundamento metafísico que anularon Barthes y Foucault, sino el que se erige como testigo de tal crimen y exige justicia. Este Autor está solo ante el espanto, no es ningún fundamento, es el «Nadie» que «atestigua por el testigo», pero que, en su soledad, trabaja la lengua, incorporando a ella la

reflexión sobre la poesía en general y la alemana en particular y aun en textos individuales, ya no dador pleno de sentido, pero autoconsciente de su hacer, que replica a un sentido construido en la tradición que desembocó, desde la altura solemne de los himnos en un belicismo asesino y sacrificial. Un autor que detiene y trabaja lo que Jean Bollack llama «el aflujo del lenguaje» y lo plasma en su obra. Si se lo leyese como una cesura que frena, como palabra vacía, el fluir de las representaciones, caemos en una lectura hölderliniana, no imposible, pero no es lo que el texto dice, la cesura real que asurca el yo que bebe vino de dos vasos, tambalea ante esa magnitud, la detiene e invoca a un Dios, que es también el *Nadie* de *Salmo*, que, como uno de nuestros pequeños justos, obtiene, del azar, un poco de sentido. Aquí, el giro autoral da vuelta la cesura real y la remite a una nada que se instala en el azar, que jamás será eliminado, y del que uno de nuestros pequeños justos obtiene una poca cosa.

6. Los autores a través de los textos

A lo ya dicho sobre una reivindicación de la autoría, sumamos aquí la problemática de la traducción que sólo brevemente podemos esbozar. Ésta, derivada, secundaria y a veces devaluada tarea, es también una forma especial de autoría, que implica un intenso trabajo individual de los autores–traductores–intérpretes, el que se muestra como un insertarse entre los textos, las palabras, los significantes y llevarlos, a la vez que interpretarlos, de una lengua a otra y de una mirada a otra. Inscibimos este modo como una forma de autoría, de la cual los sujetos son tales en su relación con el Significante al que, a la vez, hacen propio, y formulan en una nueva escritura.

En el caso de Hölderlin, sabemos que Walter Benjamin lo señaló como el traductor por excelencia en su célebre ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers* (1972), donde se ocupó del tema con una altura inigualada. Como en muchos de sus textos, aparecen alusiones teológicas que contribuyen a su dificultad. No podremos aquí ocuparnos de la vasta discusión en torno del texto. Señalemos, a modo de hipótesis, que las alusiones religiosas pueden ser leídas como elementos de un anclaje de su pensamiento y sus puntos de referencia que evaden la habitual opción filosofía/teología. Tal vez para Benjamin no habría tal diferencia y trabaja desde tradiciones diversas que le permiten plantear la opción teológica en función de un marco o límite de su pensamiento. No sólo es la cuestión de la traducción lo que aquí está en juego sino la esencia misma del lenguaje que se ve interrogada según esta cuestión.

Comienza, como recordarán, señalando la no pertinencia de la suposición de que se escribe para un lector en el caso de una obra original, lo que permitiría diferenciarla de la traducción que se efectúa teniendo en cuenta a los lectores y hablantes de otra lengua, a la que se vierte la obra. Sin embargo, ése sería el caso si una obra se propusiese transmitir una afirmación, una comunicación, un sen-

tido. Así que la función de intermediario sólo valdría para una mala traducción. Pero servir al lector no es el propósito de la traducción. Y aquí la afirmación sobre la que gira toda la definición de Benjamin: «Übersetzung ist eine Form» y no transmite un presunto sentido. Pero habría obras —dice Benjamin— que no sólo consienten sino que exigen una traducción, en función de su forma. Y aquí aparece la mención del pensamiento divino como aquel que se podría hacer cargo de una exigencia a la que los hombres no responden, y a que «podría considerarse la traducibilidad de ciertas formas idiomáticas, aunque fuesen intraducibles para los hombres» (Benjamin, 2010: 111), y según esto, concluye: «Wenn Übersetzung eine Form ist, so muß die Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein»¹⁸. La traducción, señala, alude a la supervivencia de las obras y la provee. Y agrega que la vida se comprende e interroga desde la historia —lo que implica un extenso desarrollo que no indica allí, pero que está señalado. Pero es ese sentido que habla de «supervivencia» —*Überleben*: sobre-vida— de las obras, como lo que «sobrevive» en éstas, y de esto se encarga la traducción. Pero éstas son las que van más allá de la mera comunicación, mientras que las que tienen ese propósito, caducan. Y todo esto se manifiesta más allá incluso de la simple vida de las obras. En tal sentido, «la traducción sirve pues para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí» (113). Esto señala una cercanía de las lenguas, que indica «cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen». Pero esta semejanza que no se basa en la comunicación y que se señala en la traducción implica además que, en su supervivencia, el original se modifica. Esta «fuerza primaria del pensamiento» debe ser buscada en «la vida misma del lenguaje y de sus obras» y no en meros cambios en los usos, la retórica o el sentimiento de una época. Por eso si la traducción es una forma, en ella la obra sobrevive y por eso la modifica. Porque la lengua del traductor se modifica, por eso la obra cambia. Pero el parentesco entre los idiomas surge de que ninguno de ellos por separado, «puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al lenguaje puro» (115) —«die reine Sprache»— y ya esto nos acerca a las *Anmerkungen* de Hölderlin y su «palabra pura». Pero, señala Benjamin, las palabras extranjeras sólo en su intención «son idénticas y significan lo mismo» (115). Se trata aquí de la forma de entender que el parentesco entre los idiomas implica que ambos se complementan en la restitución del lenguaje puro. «Se complementa en ellos la forma de pensar en relación con lo pensado». Y aquí surge la afirmación de que la complementación de las lenguas se cumple en «el fin mesiánico de sus historias» (116). Y la distancia entre esa búsqueda y su realización imperfecta en cada caso, es lo que suele calificarse de intraducible, dice Benjamin. Y esto es lo que «persigue el trabajo del auténtico traductor» (117). La incongruencia entre la esencia de la obra y el lenguaje en la traducción hace innecesaria otra transposición, y «la traducción transporta el original a un ámbito lingüístico más definitivo» (117).

106 107

Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so läßt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von des Dichters unterscheiden.

Sie besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihrer das Echo des Originals erweckt wird.¹⁹

Sin remitirse, como la obra literaria, al lenguaje, profundamente, la traducción hace entrar en su tarea el eco que pueda remitir, en el lenguaje de llegada, a la

obra original. Así, su trabajo es derivado respecto del texto al cual traduce pues se formula totalmente de otro modo su relación hacia el lenguaje. La integración «de las muchas lenguas en una sola lengua verdadera es la que inspira» (119). Y ésta sería la tarea del traductor, nunca del todo lograda, restaurar la posible lengua original, babélica, donde aparecen en Benjamin ecos de Hamann (1987) y un enigma que se debate entre un mesianismo del lenguaje y una restauración del lenguaje adánico (Benjamin 2010: 127–147). Esta mixtura, esencial a su pensamiento, lo vuelve inusual, anacrónico e intempestivo, y en ello consiste la dificultad de su comprensión, acentuada en un «mundo administrado» con una temporalidad aplanada y estrictamente cronológica. Un estudio de la temporalidad en sus escritos permite ver su originalidad y diferencia.

En ese ideal al que tiende *die Aufgabe des Übersetzers* se trata de hacer concordar las lenguas, no las obras en sus aspectos individuales —toda su reflexión apunta hacia el lenguaje, por eso descarta toda preocupación por la transmisión de un contenido. Si se lograra tal conciliación se haría surgir el lenguaje de la verdad. Y es en la traducción que esa posibilidad se esboza como fondo de su tarea.

Es entonces en relación con el lenguaje puro que la tarea del traductor tiene un sentido que no es el de la presunta fidelidad al sentido. Hölderlin se relaciona con esto por la literalidad de su traducción; esto es, «la fidelidad en la reproducción de la forma termina complicando la del sentido» (120). Así la traducción literal se ve reivindicada y del tal modo las traducciones de Hölderlin de Sófocles y de Píndaro, se vuelven ejemplos de una traducción que busca hallar los pedazos rotos de una vasija, según la imagen de Benjamin, en dirección a recuperar ese lenguaje puro: es preferible que «la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma» (121). Así, «la misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra...» (123).

En nuestro caso y en el breve fragmento de Píndaro, la relación con la traducción de Hölderlin la vemos aquí:

Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς	Das Gesetz,
θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων	Von allen der König, Sterblichen und
ἄγει δικαίων τὸ βιαιότατον	Unsterblichen; das führt eben
ὑπερτάτῃ χειρὶ.	Darum gewaltig
	Das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand

El poeta alemán supedita, por mor del ritmo, la escritura a la prosodia del alemán. La literalidad no es entonces lineal. Agreguemos que el texto de Píndaro en español sonaría aproximadamente así:

[La] ley, el rey de todos,
 mortales e inmortales
 lleva justicia por la fuerza
 con la más elevada mano.

Hölderlin no lo parafrasea; lo adecua al ritmo (que es también una forma) de su idioma.

Lo que nos interesa destacar aquí es la inmersión de la subjetividad del poeta traductor en el texto griego, al punto de su probable desaparición entre significantes, lo que es totalmente diverso de la muerte del autor, persona legal que garantiza y fundamenta un texto, ya porque le da apoyo en su persona (Barthes) o en su derecho de autor (Foucault). Aquí el poeta–traductor, un *yo* que se inmiscuye en el texto extranjero al punto de su probable silencio, lo que no debe ser minimizado en el contexto que tratamos a propósito de la consecución del proceso en la respuesta del poema de Paul Celan. Dice Benjamin en el ensayo mencionado:

Eben darum wohnt in ihnen vor andern die ungeheure und ursprüngliche Gefahr aller Übersetzung: daß die Tore einer so erweiterten und durchwalteten Sprache zufallen und den Übersetzer ins Schweigen schließen. Die Sophokles–Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk.²⁰

108 109

Presunción que al menos avala nuestro aserto sobre la autoría, aquí del traductor, que es otra que la del autor, pero que obra de igual manera, hace de la subjetividad un transcurrir y un morar entre lenguajes, de los cuales dispone y con esfuerzo traslada. Podemos suponer, y hasta asegurar que la elección de Píndaro involucra la decisión himnica de la lírica de Hölderlin, su tensión hacia lo sublime y elevadísimo. Todo lo que siguió envileció su proyecto: la utilización nefasta de su obra lo llevó injustamente al aval del nacionalsocialismo.

Por eso, la elección de Paul Celan, en su proyecto poético, de reestructurar la lengua alemana después de la destrucción que sufrió. Al elegir —una vez más— a Hölderlin, su traducción de Píndaro y sus reflexiones de traductor, se muestra como el que intercede en esa mediación para trastocarla y hacerla decir otra cosa: aunque él también, como Hölderlin, asurca [chapucea] la «cesura real», da lugar a un Dios, que da el diapasón, traslada la música y el báculo del poeta vate «como uno de nuestros pequeños justos», mientras de la tómbola cae «nuestro centavo», pero si *Deut* es cercano a *Deutung* y a *Deutsch*, esa pizca de sentido es una pizca de alemán, el idioma que debe —es su propósito— sobrevivir a la tormenta de fuego y crimen: nuestro alemancito, nuestro poco de sentido depende de un azar. Los justos, pequeños, lo disponen.

Hasta aquí, a pesar de todo, si la lira cambia de mano, aún hay algo que los justos disponen, con un poco de alemán y algo de sentido. Para eso se les dio el diapasón. Cantan otra canción; no desmienten a Píndaro ni a Hölderlin, señalan el cambio que la historia les impuso, en dirección a una supervivencia en un mundo más pequeño, pero cuya justicia no recurra a la fuerza. Será música. Poesía «después de Auschwitz». Justicia de los pequeños que cantan su canción con un diapasón en el cual vibran aún el azar y la posibilidad de seguir viviendo con otra música.

Notas

¹ Proceso que Bollack (2001) llama *refección*. Así lo expone Susana Romano Sued (2007: 88): «La refección consiste en el proceso continuo del rehacer los significantes y los significados para resemantizarlos al interior del sistema poético propio; mediante el mismo, el autor fundó una lengua nueva hecha a partir de la demolición de la lengua heredada de la tradición lírica alemana y la vuelve a hacer, la re-hace, es decir crea el *celaniano*».

² En Hölderlin (1969 B, 2: 671).

³ Proveemos una versión al español: «Lo más alto // La ley, / De todos el rey, Mortales e / Inmortales; conduce / Con sumo poder / El derecho más justo con la más alta mano». Hölderlin traduce: τὸ βιαιότατον como «Darum gewaltig»: por esto elegimos: «poderosamente». En la edición española de Píndaro (1984: 367), Alfonso Ortega traduce el fragmento 169 (de atribución no segura) como: «La Ley, Rey de todos, de mortales e inmortales, / condenando la suma violencia/ lo guía todo con soberana mano». En el segundo verso «condenando la suma violencia», entendemos que elige una acepción de ἄγει δικαίων τὸ βιαιότατον, posible, pero que no coincide con la versión de Hölderlin. Literalmente leemos: «lleva justicia a [justifica] lo más poderoso», según la acepción de Slater (*Lexicon to Pindar*: 134) de δικαίων como *make just, sens dub. ?punish, justify* (Ortega elige *punish*) y traduce «condenando la suma violencia». Preferimos, literalmente: «lleva justicia a lo más poderoso». Ni Píndaro ni Hölderlin desdeñan la fuerza, el poder —interesa ver cómo la interpretan—. Una traducción literal de Píndaro, según esto, diría «La ley, de todos el rey, / mortales e inmortales / hace justicia a [justifica] lo más poderoso / [con] la más alta mano». Y Hölderlin: «Das Gesetz, / Von allen der König, Sterblichen und / Unsterblichen; das führt eben / Darum gewaltig / Das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand». Hay un ordenamiento diverso, una explicación en Hölderlin: en lugar de «hace justicia a [justifica] lo más poderoso / [con] la más alta mano», «das führt eben / Darum gewaltig / Das gerechteste Recht mit allerhöchster Hand»: «Conduce / Con sumo poder / El derecho más justo con la más alta mano». El ordenamiento semántico entre Ley, Poder, Rey y Derecho, condensa el sentido del difícil fragmento.

⁴ Ver al respecto Másmela (2005).

⁵ Lo inmediato, tomado en sentido estricto, es para los mortales, imposible, como para los inmortales; el Dios puede distinguir mundos diversos, según su naturaleza, porque el bien celestial, a causa de sí mismo, debe ser sagrado, no mezclado. El hombre, como cognoscente, debe también distinguir mundos distintos, porque el conocimiento sólo es posible a través de [la] oposición. Por eso es lo inmediato, tomado en sentido estricto, imposible para los mortales como para los inmortales. (Nuestra traducción)

⁶ La estricta mediación es la Ley. Por eso conduce poderosamente el más justo derecho con la más alta mano.

⁷ La Disciplina, en tanto que es la figura en la que se encuentra el Hombre con el Dios, la Ley de la Iglesia y del Estado y los estatutos heredados

(la sacralidad de Dios, y para los hombres la posibilidad de un conocimiento, de una aclaración), conduce poderosamente el derecho más alto con la mano más alta, que sostienen más rigurosamente que el arte, las relaciones vivas, en las que, con el tiempo, un pueblo se ha encontrado y se encuentra. «Rey» significa aquí el superlativo, que sólo es el signo para el más alto fundamento del conocimiento. No para la más alta fuerza.

⁸ «... lo que en la secta filosófica pitagórica desde el Helenismo, fue llamado “Bios”: un determinado modo de conducción de la vida según reglas estrictas. A las reglas de la disciplina se debe someter, y este acto de sumisión, también bajo pena, es la apropiación de una nueva forma de vida».

⁹ «Las sentencias de los antiguos maestros de sabiduría pueden dar, en contraste con nuestro sistema moral, varias indicaciones».

110 111

¹⁰ «Bebo vino de dos vasos / y labro en / la cesura real / como aquél / en Píndaro. // Dios cede el diapason / como uno de los pequeños / justos, // obtiene de la rueda de la suerte / nuestro centavito».

¹¹ Celan convoca a Hölderlin, y escribe a su amiga Ilana Schmueli: «Cuando traducía a Píndaro, alguien [seguramente Isaak Gerning] escribió qué escardó, o sea chapuceó[...] una palabra de Hölderlin que ya estaba en [...] “Tübingen, Jänner”. Se dice allí al final “Pallaksch”; con esta palabra Hölderlin, en el tiempo de su oscurecimiento, habría entendido sí y a la vez no» (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, edición al cuidado de Norbert von Hellingrath, Müller, München–Leipzig 1913–1923), cita que trae Mario Ajazzi Mancini (2007).

¹² La ley, el cálculo, el modo, como un sistema de lo sensible, el hombre todo, como bajo la influencia de los elementos se desarrolla, y representación y sensibilidad y razonamiento, en diversas sucesiones, pero siempre según una regla segura uno tras otro surgen, es en lo trágico más equilibrio que pura sucesión.

¹³ El *transporte* trágico es así propiamente vacío y lo más libre de todo.

¹⁴ A través de esto se presenta en la rítmica sucesión de las representaciones, en que el *transporte* se manifiesta, *lo que se llama cesura en la cantidad silábica*, la palabra pura, la contrarrítmica interrupción necesaria del vertiginoso cambio de las representaciones en su máxima expresión, para así encontrar que entonces aparece ya no más el cambio de la representación, sino la representación misma.

¹⁵ «Zackern» es sin duda una de aquellas palabras antiguas, fuera de uso en el lenguaje escrito (desde el siglo XVII), cuyo descubrimiento estimó Celan importante para utilizar en un poema. Un viaje, dijo, según su sentido, en diálogo, es a menudo una oportunidad de traer a casa palabras desconocidas. «Zackern» se explica en el Diccionario de Grimm como «arar», ir al campo a extraer; «abrir la tierra por primera vez» aclara el procedimiento. Por cierto, hay además un sentido peyorativo adjunto: el «más rígido y corto trote para el caballo pequeño» [...] Ambos significados pueden referirse a un esforzado trabajo de ida y vuelta en el verso. El arar es expresado como (re)volver del piso con las mismas palabras, que proceden de «verso»: vertere (gírar), versus (surco, línea, hilera; línea de la escritura).

¹⁶ «Celan, que siempre está medio loco, asurca también en Píndaro». «*Das Fremde im Eigensten*». Editores: Bernd Kortländer, Sikander Singh. Tübingen. Narr Verlag. 2011.

¹⁷ También *Deutsch*, señala Felstiner (1995: 377).

¹⁸ «... si la traducción es una forma, la traducibilidad de ciertas obras debería ser esencial», traduce H.A. Murena.

¹⁹ «Como precisamente la traducción es una forma propia, así la tarea del traductor se comprende también como propia y se diferencia exactamente de la del poeta.

Ésta consiste en encontrar aquella intención, hacia la lengua en que se traduce, desde la cual se despierte en ella un eco del original».

²⁰ «Por eso habita en ellas [las traducciones de Sófocles] otro de los monstruosos y originarios peligros de toda traducción: que las puertas de una lengua tan ensanchada y anhelada se cierran hacia el silencio. Las traducciones de Sófocles fueron la última obra de Hölderlin».

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. (1963). *Tres estudios sobre Hegel*. (1970) Madrid: Taurus.
- AJAZZI MANCINI, M. Quando tenebra in Germania, en Repstein (2012) *Memoranda I Paul Celan* [en línea]. Consultado el 12/10/2017 en: <https://rebstein.files.wordpress.com/2012/09/memoranda-i-paul-celan2.pdf>
- BARTHES, R. (1968). «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje* (1984). [Traducción al español: C. Fernández Medrano] (1994). Barcelona: Paidós, pp. 65–71.
- BENJAMIN, W. (1972). *Die Aufgabe des Übersetzers*. En: ders. *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, S. 9–21. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- (1972). «La tarea del traductor» en *Ensayos escogidos*. [Traducción al español: H.A. Murena] Buenos Aires: El cuenco de plata, pp. 109–125.
- (1916). «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres» en *Ensayos escogidos*. [Traducción al español de H.A. Murena] (2010). Buenos Aires: El cuenco de plata, pp. 127–147.
- BILLINGS, J. (2014). *Genealogy of the Tragic: Greek Tragedy and German Philosophy*. USA: Princeton University Press.
- BODEI, R. (1982). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. [Traducción al español: Juan Díaz de Atauri] (1990). Madrid: Visor.
- BOERNER (2011). Die Königszásur – Für Utte, Rabbini, *Blog zu Jewish Studies; Rabbinic Literature; Dagmar Boerner–Klein* [en línea]. Consultado el 12/10/2017 en: <https://blogs.phil.hhu.de/dboerner/archives/314>
- BOLLACK, J. (2000) *Sentido contra sentido*. [Traducción al español: Ana Nuño y Arnau Pons] (2004) Madrid: Arena Libros.
- (2001). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. [Traducción al español: Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano Sued y Ana Nuño] (2005) Madrid: Trotta.
- BÖSCHENSTEIN, B. (1982/1983). Hölderlin und Celan, *Hölderlin-Jahrbuch digital / 23 (1982/1983)*, 147–155.

- FELSTINER, J. (1995). *Paul Celan: Poeta, superviviente, judío*. [Traducción al español: Carlos Martín y Carmen González] (2002). Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, M. (1969). «¿Qué es un autor?» en *Entre filosofía y literatura* [Traducción al español: Miguel Morey] (1999). Barcelona: Paidós, pp. 329–360.
- HAMANN, J. (1987). *Aesthetica in nuce*. Stuttgart: Reclam.
- FRANZ, M. (2002). *Pindarfragmente*, en Kreuzer (Hg.), Hölderlin Handbuch. S. 258. En Kimeswenger, I. 2014, 19–20.
- HÖLDERLIN, F. (1969). *Werke und Briefe*. Band 2. Insel Verlag Frankfurt am Main.
- KIMESWENGER, I. (2014). „Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so?“ – Friedrich Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen. Diplomarbeit. Wien, 2014 [en línea]. Consultado el 31/5/2017 en: othes.univie.ac.at/35326/1/2014-12-11_0502422.pdf
- MÁSMELA, CARLOS (2005). *Hölderlin. La tragedia*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- PÍNDARO (1984). *Odas y fragmentos* [Traducción al español: Alfonso Ortega]. Madrid: Gredos.
- ROMANO SUED, S. (2007). *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- SLATER, W. (Ed.) (1969). *Lexicon to Pindar*. Berlin: Walter De Gruyter & Co.
- STEINER, G. (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. [Traducción al español: Adolfo Castañón] (1980). México: Fondo de Cultura Económica.
- TOPUZIAN, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963–2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.

112 113

Echagüe, Hugo

«Paul Celan a través de textos de Píndaro y de Hölderlin. Trabajar las lenguas o traducción y reescritura». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 97–113.

Fecha de recepción: 23 · 03 · 19

Fecha de aceptación: 09 · 05 · 19

Los epígrafes delatores*

Enrique Butti**

Escritor – periodista

Fabrizio Welschen***

Universidad Nacional del Litoral

Resumen

En el presente artículo se indagará en la operatividad y los alcances que tienen los epígrafes en algunos de los cuentos del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. De este modo, se focalizará en aquellos cuentos en los que los epígrafes operan en función de anticipar el desenlace de la trama así como también en aquellos otros en los que estos paratextos direccionan la lectura hacia una determinada interpretación

114 115

Palabras clave

· Epígrafes · Edgar Allan Poe · Literatura

Abstract

This article configures an investigation on the extent and effects of the epigraphs in some of Edgar Allan Poe's tales. Thus, it will focus on how the epigraphs operate in order to anticipate the conclusion of a given storyline and how these paratexts encompass a particular interpretation.

Key words

· Epigraphs · Edgar Allan Poe · Literature

* Una primera versión sucinta de este trabajo, fue publicada en el diario El Litoral de Santa Fe, el 23 de octubre de 2014

** *Escritor. Autor entre otros títulos de Indí (1998), La daga latente (2006), El novio (2007) y El centro de la gravedad (2012).*

*** *Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral.*

Mi deseo es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución con la precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático.

EDGAR ALLAN POE, «Filosofía de la composición».

Epígrafe es una cita que, a modo de sentencia, introduce, resume o direcciona la lectura del texto al cual encabeza. En nuestro tiempo ha comenzado vigorosamente a ejercer una función menos decorosa: la de una invocación elegida no por su pertinencia sino por la firma, es decir, para conquistar prestigio bajo el manto de un nombre consagrado («si escribo algo con afán comercial y lo escudo con la auspiciosa rúbrica de un autor canónico, atenúo el carácter bastardo de mi texto») o para establecerse en una filiación determinada («si cito a un autor de culto yo paso a formar parte de ese culto»). De esta inocua perversión forma parte también la imposición de acompañar los trabajos académicos con epígrafes que sirvan de inmediato, antes de leer siquiera una frase del trabajo, para, otra vez, embanderar filiaciones o conferir prestigio.

Los cuentos de Edgar Allan Poe son de variada especie. Se lo considera iniciador de distintos géneros y categorías de narraciones: fundador del género policial (detectivesco), preceptor del cuento de horror (en una amplia gama que él rotuló con términos que hoy nos resultan ambiguos: *Cuentos de lo grotesco y arabesco*); precursor del relato fantascientífico (con «Hans Pfaal», por ejemplo); adelantado en la tematización de lo urbano («El hombre de las muchedumbres») y, lo menos reconocido hasta hoy, cultor de ese tipo de narración de índole metaliteraria que haría eclosión precisamente en nuestro tiempo, y que podríamos definir como «narrativa ensayística», con producciones que incluirían a cuentos como «Pierre Menard, autor del Quijote», de Jorge Luis Borges, a algunas novelas de Vladimir Nabokov y de Milan Kundera, por no citar a tantos emuladores que llevaron este tipo de literatura a la mera repetición y a una secuela de tics honrada por la academia catedrática, tan presente en la narrativa actual argentina (Ricardo Piglia y compañía). Los cuentos de Poe que se inscriben en esta línea («Jamás apuestes la cabeza al diablo», «Cómo escribir un artículo de Blackwood» y tantos otros) se encuentran signados por una impronta paródica, cuyo principal blanco es la literatura de los trascendentalistas y la ampulosa jerga de los escritores de la Nueva Inglaterra de aquel tiempo.

Consecuente a esta variedad en sus cuentos, Poe selecciona y utiliza de diversas maneras epígrafes en muchos de sus textos. Usa dichos populares, en los que bromea instituyendo como eminente, por ejemplo, a una pregunta banal y atemporal como «¿Qué hora es?», que adscribe a un «Dicho antiguo» en el cuento «El diablo en el campanario». Usa citas en su lengua original (varias en griego y latín, en francés, en alemán y en italiano). Usa un epígrafe que debía serle tan caro que siete años más tarde lo retoma como título de un cuento («Mellonta Tauta»), o el de «El cuento mil dos de Scheherezade», que un año antes había glosado en «Un relato de las montañas escabrosas» (esa sentencia clave en Poe que reza: «La verdad es más extraña

que la ficción»). Usa epígrafes que recurren en el final del mismo cuento, en una estructura circular que, en el caso de «El hombre de las muchedumbres» alcanza no sólo a la repetición del epígrafe (que por otro lado ya aparecía dentro del primer cuento publicado de Poe, en 1832) sino también a la cita que abre y cierra el cuento.

Los casos más representativos son los epígrafes que anticipan el desenlace de la historia, como en dos de los cuentos más célebres del autor. «William Wilson» es la historia de un *Doppelgänger*, de un doble. William Wilson padece la constante presencia de un tocayo que lo sigue desde su época de estudiante e interfiere cada vez que comete una mala acción. No es necesario llegar al final, cuando el narrador mata a puñaladas a su doble, para entender lo que anticipa el epígrafe: «¿Qué decís de ello? ¿Qué decís de la torva conciencia, ese espectro en mi camino? (Pharronida de Chamberlayne)».

En cuanto al de «El escarabajo de oro» resulta curioso: «¡Qué hay! ¡Qué hay! ¡Este tipo baila como un loco! Lo ha picado la Tarántula (Todo equivocado)». Rolando Costa Picazo recurre a Burton Pollin para sugerir que el epígrafe fue inventado por Poe. Entonces, el «Todo equivocado» no es una referencia bibliográfica, sino que señala que el contenido del epígrafe es una equivocación: el sujeto, más allá de si ha sido picado por una tarántula, no está loco. ¿Qué relación tiene esto con el cuento? Precisamente, el comportamiento del protagonista, William Legrand, considerado loco, responde en realidad a un procedimiento estrictamente metodológico, cuyo fin es descifrar el enigma que le permite acceder a un tesoro.

En el caso «Ligeia», el cuento favorito de Poe, la incidencia del epígrafe cobra una mayor importancia:

Y allí yace la voluntad que no muere. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad, con su vigor? Pues Dios es sólo una gran voluntad que invade todas las cosas gracias a su intensidad. El hombre no se entrega a los ángeles, ni tampoco por completo a la muerte, salvo sólo por causa de la debilidad de su endeble voluntad (Joseph Glanvill).

No se ha localizado este pasaje en los escritos de tal autor, repitiéndose lo que no es raro en los epígrafes de Poe, que rozan lo apócrifo. A diferencia de los casos anteriores, el epígrafe en «Ligeia» no sólo anticipa el final sino que también impone una exégesis. Queda la duda de si lo acontecido en la historia es un suceso sobrenatural o si todo es producto del delirio de un narrador que además de evidenciar señales de locura es también muy afecto al consumo de opio. Pero si uno se remite al epígrafe, éste ya no deja margen alguno para la ambigüedad: su empleo en el cuento de Poe direccionaliza la lectura hacia una interpretación sobrenatural de los hechos.

El epígrafe a «El misterio de Marie Rogêt» interesa por dos razones: una, estratégica, y otra, llamémosle así, de reverberación metafísica. Pertenece a Novalis y reza:

Existen series ideales de sucesos que corren paralelamente a los reales. Raras veces coinciden entre sí. En general, los hombres y las circunstancias modifican la sucesión ideal de los acontecimientos, de tal manera que parece imperfecta, y sus consecuencias son igualmente imperfectas. Así, con la Reforma, en lugar del protestantismo, vino el luteranismo.

El cuento (al que Poe llama «artículo») se publicó en 1842, cuando seguía causando conmoción y seguía sin resolverse el caso del asesinato en Nueva York de

una muchacha llamada Mary Cecilia Rogers. Poe aprovecha para escribir sobre el misterioso asesinato de una *grisette* parisina llamada Marie Rogêt en circunstancias similares al de la neoyorquina. Similares, no idénticas, ya que para adecuar las conclusiones de Dupin, Poe necesitó cambiar algunos hechos. De ahí pues que, precisamente debido al anzuelo de presentar en el título un nombre ficticio que se identificaba con el de la víctima real, Poe tuviera la necesidad de advertir desde el inicio que el caso que relataba mantenía apenas *coincidencias* con el de Mary Cecilia Rogers, y que la resolución (*dénouement*) del misterio de Marie Rogêt no implicaba sugerir métodos de investigación ni conclusiones del mismo tenor para el crimen de la otra Mary. El epígrafe de Novalis acerca de que las «series ideales» y los sucesos paralelos raramente coinciden tiene ese puntual motivo de descargo. Posteriormente, cuando volvió a publicar el cuento en 1845, agregó un texto apócrifo, atribuido a los editores, donde explicita que no hay que relacionar «los misterios de Marie Rogêt» con los de Mary Cecilia Rogers. Y hay una segunda razón para ese epígrafe de Novalis: las resonancias filosóficas e históricas (la inclusión de la frase final sobre la Reforma, el protestantismo y el luteranismo), una suerte de amplificación de las tesis que Dupin propondrá en el cuento, sobre todo la de «descartar los puntos interiores de la tragedia y concentrar la atención en lo que la rodea», ya que «la experiencia demuestra —y una filosofía verdadera también— que una vasta parte de la verdad, quizás la mayor parte, surge de lo que parece carecer de importancia», de esas mínimas diferencias con respecto a las «series ideales» que modifican sin embargo sustancialmente la realidad, como argumenta Novalis.

No es casual que los últimos cuentos de Poe carezcan de epígrafes. La escritura arrebatada de estos cuentos revela una urgencia que olvida cualquier arbitrio o referencia. La narrativa ensayística que recurre en esos últimos cuentos se torna feroz, arremetiendo contra todos, contra la naturaleza imperfecta, el Populacho, el Progreso, la Tecnología, la República, los tipógrafos, los Artistas Artificiales —amén de los usuales blancos, los trascendentalistas y los intelectuales en boga de la Nueva Inglaterra. Llama Cant («jerigonza») a Kant, Neulides a Euclides, Hog («cerdo») a Francis Bacon («panceta»). Escribe un cuento («Hop–Frog») para vengarse de todos los enemigos que lo acorralan (y cuyos chismes truncan su compromiso matrimonial con Sarah Whitman).

Sólo el arte se presenta como capaz de rescatarnos del magma defectuoso que es la realidad y devolvernos el Paraíso Perdido, esa «pieza de composición, en la cual ni el gusto crítico más exigente habría sugerido una enmienda». El artista que es Poe en sus últimos cuentos ya lucha solo, sin otra voz que sea digna de acompañarlo para estamparse en la primera línea de sus escritos.

En su último cuento, que queda inconcluso, un hombre totalmente aislado en un faro, en medio del mar, descubre «lo triste que suena la palabra ‘solo’» y el eco aciago que provocan las paredes cilíndricas de la torre. Éstas son las últimas palabras con que se interrumpe el cuento:

... cuando sopla un viento de sudoeste, el mar puede alcanzar una mayor altura que en cualquier otra parte del mundo, con la única excepción del Estrecho de Magallanes. Ningún mar, no obstante, podría lograr hacerle daño a esta sólida pared con remaches de hierro que, a cincuenta pies de la marca de pleamar, es de cuatro pies de espesor, cuando menos... La base sobre la cual descansa la estructura me parece que es de creta... («...The basis on which the structure rests seems to me to be chalk...»)

Quizás sean las últimas palabras que Poe escribe: la imagen de una torre de acero sobre una base endeble.

Referencia bibliográfica

POE, E.A. (2010). *Cuentos completos*. [Traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo]. Buenos Aires: Colihue. Vol. I y II.

118 119

Butti, Enrique

Welschen, Fabricio

«Los epígrafes delatores». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 115–119.

Fecha de recepción: 25 · 02 · 19

Fecha de aceptación: 27 · 04 · 19

Tres,

lo uno en lo múltiple

(un lugar para la confluencia
y la pasión de archivo)

Dossier 1

lenguas en contacto

Prólogo. Lenguas en contacto

Adriana Crolla

Centro de Estudios Comparados –
Universidad Nacional del Litoral

Es sabido que las lenguas cambian cuando entran en contacto unas con otras. La experiencia migratoria —y Argentina es un país privilegiado en ese sentido— es uno de los factores más incidentales para la activación y reproducción del fenómeno. Una de las primeras manifestaciones es la *attrition* (o declive de competencia) en la lengua materna y la segunda es el *shift* o transformaciones a partir del progresivo uso de la L2. En el proceso muchos son los mecanismos lingüísticos a los que recurre y activa el hablante, sean estos semánticos, sintácticos o morfológicos. De este modo se van generando en los lugares de recepción, conglomerados humanos que en el contacto con una o más lenguas, dan origen, como en el caso argentino, a un argot (el lunfardo) o a variedades migratorias como el cocoliche porteño o el *pasticcio* gringo.

124 125

En el proceso migratorio argentino estas innovaciones y modulaciones encontraron natural inserción en espacios y géneros discursivos de la literatura, el periodismo y en expresiones verbales de la cultura popular. Y a ello se recurre como repositorio. Desafortunadamente, si no se toman en cuenta recopilaciones de datos y archivos esporádicos, realizados principalmente para estudios de tipo culturales, resultan escasos, aunque relevantes, los esfuerzos realizados por estudiosos del campo y configuradores de archivos de materiales orales, que trabajan para documentar con sistematicidad lo ocurrido en nuestro país.

En 2018 creamos un *Laboratorio de Historia Oral* en el Programa de Estudios sobre Migraciones «Lina y Charles Beck–Bernard»¹ con el objetivo de recuperar y registrar las voces e historia de inmigrantes europeos, principalmente italianos y francófonos, y sus descendientes, en la Pampa Gringa. La constitución de este repositorio de fuentes orales, documentos visuales y multimediales, más el contacto con especialistas (la visita de John Hayek de la Universidad de Melbourne, Australia), de investigadores del Proyecto Microcontact de la Comunidad Europea y la Universidad de Utrech, que estudian la herencia lingüística del italiano en países de radicación, así como los contactos iniciados con los responsables del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) de la Universidad Nacional de México, nos indicaron que debíamos destinar también un espacio de nuestra revista a esta problemática.

Los trabajos incluidos en el dossier inauguran una sección dedicada tanto a los procesos de contacto como a las acciones de recopilación de datos, archivo y sistematización, que a futuro intentaremos mantener y potenciar.

Nota

¹ Actualmente el Laboratorio cambió su nombre a «Laboratorio de Materiales Orales». Se encuentra disponible en el sitio: <http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/LHO/lho.html>

Crolla, Adriana

«Dossier 1. Prólogo. Lenguas en contacto». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 124–125.

El cocoliche en cuestión

Ángela Di Tullio*

Instituto de Filología «Dr. Amado Alonso»

Resumen

El cocoliche es una variedad surgida a partir del contacto entre el español y el italiano en determinadas condiciones históricas —en particular, las dos grandes oleadas de 1880–1914 y 1945–1955— y geográficas —la región del Litoral argentino. Si bien reducido por procesos de selección y simplificación, se nutrió de los diferentes dialectos italianos. El cambio de lengua de los inmigrantes tuvo envergadura social: el resultado del contacto entre lenguas y dialectos diferentes incidió en muchas de sus características más llamativas de la llamada «peculiaridad lingüística rioplatense».

126 127

Palabras clave

· Contacto · dialecto · pluriformismo · italianismo

Abstract

Cocoliche is a variety arising from the contact between Spanish and Italian in historical and geographic conditions —in particular, the two great waves of 1880–1914 and 1945–1955 and the region of the Argentine Coast, respectively. Although reduced by selection and simplification processes, it was nourished by the different Italian dialects. The change of the immigrant's language had social importance: the result of the contact among different languages and dialects affected many of the most striking characteristics of the so-called «River Plate linguistic peculiarity».

Key words

· Contact · dialect · pluriformism · italianism

* Profesora e investigadora en temas de gramática y de historia de la lengua, en particular referidos al español rioplatense; autora del Manual de gramática del español, de Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino, entre otras obras escritas o editadas, además de numerosos capítulos de libros y artículos, y profesora de cursos de posgrado en Argentina y en el extranjero.

El cocoliche histórico

Entre las diferentes variedades dialectales del español la de la región rioplatense se distingue en su registro coloquial por una serie de rasgos lingüísticos (fonéticos, prosódicos, léxicos y gramaticales) y paralingüísticos (la gesticulación) en los que autores como Meo Zilio (1965), Golluscio de Montoya (1990), Fontanella de Weinberg (1996), Cancellier (1996), Colantoni & Gurnekian (2003), Di Tullio (2003), entre muchos otros, han reconocido la influencia del italiano como el precipitado de un proceso histórico en el que los italianos constituyeron el grupo inmigratorio más numeroso y visible de la experiencia del contacto. Este largo y complejo proceso supuso un esfuerzo cooperativo de acomodación y ajuste entre las variedades habladas por los inmigrantes y los criollos en las zonas populares. El resultado fue doble: una variedad híbrida —el *cocoliche*— y un argot urbano —el *lunfardo*. La densidad del bilingüismo, establecido entre las múltiples formas de la selva dialectal italiana y el habla rioplatense, se pone de manifiesto en la formación de una variedad híbrida, objeto de estigmatización, el cocoliche, y de un argot, el lunfardo, definido como «un vocabulario de ascendencia inmigratoria», que ha ido ganando aceptación social como modalidad coloquial de Buenos Aires (Conde, Teruggi).

El cocoliche es una variedad surgida a partir del contacto entre el español y el italiano en determinadas condiciones históricas y geográficas: el contexto inmigratorio rioplatense queda acotado por las dos grandes oleadas de 1880–1914 y 1945–1955, sobre todo en la zona del Litoral argentino. En este nuevo medio se recreó el mosaico dialectal italiano, aunque reducido por los procesos de selección y simplificación que se suelen operar en situaciones de transferencia de lenguas y culturas. Dadas estas condiciones, se trata de una variedad en vías de extinción —e incluso prácticamente desaparecida.

El cambio de lengua de los inmigrantes tuvo envergadura social: el resultado del contacto entre lenguas y dialectos diferentes incidió en muchas de sus características más llamativas de lo que el filólogo Américo Castro denominó en términos críticos «la peculiaridad lingüística rioplatense»:

La fonética y la entonación, a veces la sintaxis e infinidad de vocablos revelan la huella de[l italiano y de] sus dialectos en la lengua de Buenos Aires. Un cierto aire de desgarro y cinismo plebeyos ha soplado a su favor, y ha sido a su vez favorecido por tales influjos. (Castro, 1941: 124)

En ese sentido resultan muy significativos los empleos del término en las memorias de Bioy Casares dedicadas a Borges (2006): a través de las casi 1500 páginas se emplea a menudo el adjetivo *cocoliche* como sustantivo o como adjetivo valorativo negativo. Así, por ejemplo, acerca de Roberto Giusti, codirector de la revista *Nosotros*, decía Borges: «Habla y escribe en *cocoliche*» (446) y cita burlonamente una de sus frases, en la que mezclaba el español peninsular con el italiano argentinizado: «Un mancebillo mezzo locatelli» (490). Esa mezcla es objeto de burla en relación con un crítico literario de apellido italiano: «Mantiene el acento *cocoliche*; fíjate

en los adjetivos que usa: deleitoso» (1211), y a propósito de un verso poco feliz de Molinari: «¡Qué *cocoliche!*» (180). De la película *Hombre de la esquina rosada* Borges criticaba un rasgo que atribuía a los italianos: «Los personajes son demasiado expresivos para las escenas que ocurren». Y concluía observando con resignación: «Seguramente los argentinos hablamos y gesticulamos como *cocoliches*» (795).

El *cocoliche*: ¿lengua, dialecto, jerga?

El término *cocoliche* ha recibido diferentes definiciones como variedad lingüística en los diccionarios de argentinismos (de la época inmigratoria las dos primeras; más recientes las restantes):

128 129

- «Lenguaje híbrido que usan los extranjeros, particularmente los italianos ignorantes de nuestra lengua» (Tobías Garzón. *Diccionario argentino*, 1910);
- «Castellano chapurreado y macarrónico que usan los extranjeros ignorantes y en especial los italianos» (Lisandro Segovia. *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*, 1911);
- «Lengua torpe y ridícula del italiano inmigrado» (Gobello)
- «Variedad de castellano italianizado resultante de la gran inmigración itálica en el Río de la Plata» (Mario Teruggi. *Diccionario de voces lunfardas rioplatenses*, 1998);
- «Lenguaje característico del italiano al comenzar a aprender nuestra lengua: italiano acriollado...» (Félix Coluccio y Susana Coluccio. *Diccionario folklórico argentino*, 2006);
- «Jerga híbrida y grotesca que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español» (Oscar Conde. *Diccionario etimológico del lunfardo*, 2004)
- «Jerga mezclada de italiano y español, propia del período inmigratorio, difundida y recreada por el sainete a principios de este siglo» (*Diccionario del habla de los argentinos*).

La secuencia de estas definiciones pone de manifiesto la dificultad de caracterizar el concepto de *cocoliche* como una lengua, un dialecto o una jerga. Incluso el concepto de jerga que se emplea tiene más que ver con el de *jerigonza*¹ (es decir, lenguaje difícil de entender) que con la definición general de «lenguaje especial y familiar que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios», que a veces se aplica al lunfardo, y menos aún con el significado técnico, propio de los estudios especializados en las lenguas de contacto, que define al primer estadio, el más primitivo, de estas variedades (Appel y Muysken, 1996: 262).

Aunque de ninguna manera cabe deducir que se haga referencia a una lengua autónoma, tampoco se aclara si se trata de una variedad subordinada al español o al italiano. Por otra parte, los componentes denotativos se entrecruzan con los valorativos, como lo indican, además del nombre mismo, los adjetivos peyorativos que se incluyen en varias de las definiciones.

La polisemia del término cocoliche

José Podestá, director de la compañía que organizó el sistema teatral argentino, cuenta en sus memorias (1930) cómo nació en 1890 el personaje que constituirá uno de los éxitos de su compañía, que se presentaba así: «—Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta lo güiese de la taba e la canilla de lo caracuse, amigüe, afficate la parata...» (Podestá, 1930: 66).

La manera defectuosa de hablar y la pretensión disparatada de parecer criollo son los dos rasgos característicos del personaje, que sirve de contrapunto cómico al gaucho Juan Moreira. El personaje concreto, que surge en esa circunstancia particular, pasa a ser una presencia obligatoria del teatro costumbrista argentino, y de allí se proyecta como máscara en el carnaval y como tipo por su manera de vestir o de actuar: «persona mal vestida o grotesca» (Teruggi).

El nombre del personaje se expande también como denominación de la lengua del inmigrante, primero en la recreación paródica del teatro y luego en la realidad que refleja: «lengua torpe y ridícula del italiano inmigrado» (José Gobello).

A Borges le debemos una nueva acepción, la del cocoliche como objeto académico de lingüistas: «No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos» (en clara alusión al Instituto de Filología, dirigido por Amado Alonso, que había creado el Boletín de Dialectología, al que acusaba, con punzante ironía, de inventar jergas y dialectos, inexistentes en Argentina: «Han improvisado el *gauchesco*, a base de Hernández, el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado» (O. C., 654).

Ubicación del cocoliche entre las variedades lingüísticas

La abundancia de italianismos en las lenguas europeas pone de manifiesto el prestigio del que gozaron la cultura y el arte italiano, sobre todo en la época del Humanismo. Entre los italianismos internacionales se cuentan voces del léxico de la música (como *aria*, *piano*, *allegro*, *vivace*, *mezzosoprano*), las artes plásticas (como *témpera*, *acuarela*, *olio*, *terracota*), la literatura (*soneto*, *novela*) y de otros sectores como la vivienda, el deporte, el espectáculo, la gastronomía, la vestimenta, la guerra, a los que Italia contribuyó en sus aspectos espirituales y materiales. En el caso del español, el contacto fue más profundo y duradero durante los Siglos de Oro por las conquistas españolas en la región meridional (Sicilia, Cerdeña, Nápoles) y en Milán, como lo atestigua, además, el léxico de la guerra: *escolta*, *centinela*, *carromato*, *batallón* (Verdonk, 2005: 897–898). Aun así, fue más restringido que el que se produjo entre el italiano y el español en el Río de la Plata (Meo Zilio, 1960), ya que estuvo limitado tanto en cantidad como en su variedad: no se extendió a las áreas del vocabulario de la vida cotidiana, no incluyó préstamos fonéticos o gramaticales y, sobre todo, no supuso bilingüismo social.

En cambio, el área rioplatense es la que cuenta con mayor número de italianismos no solo entre las variedades del español sino también en relación con otras lenguas del mundo. Muchos se incorporaron con los referentes y no pasaron por la mediación del lunfardo, como es el caso del léxico de la gastronomía, *grisín*, *capuchino* o *pizza*², pero también a otros aspectos de la vida cotidiana como *banquina*, *fratacho*, *cucha*, aunque los que se registraron más tempranamente son los propios de la «mala vida», como *bufoso*, *escrushar*, *chafó*, *esparar*.

El cocoliche fue precisamente el resultado de una situación de contacto extendido a todas las esferas de la vida de relación entre dos grupos sociales que hablaban lenguas genéticamente emparentadas, muy similares en su estructura flexiva y en su sintaxis. De hecho, mantuvo un grado considerable de complejidad gramatical, a diferencia de lo que ocurre en los *pidgins*, surgidos del contacto entre lenguas muy diferentes desde el punto de vista genético y estructural, lo que incide en una notable reducción tanto de su léxico como de su gramática. Por otra parte, como estas variedades provienen del contacto en el ámbito comercial o en sociedades esclavistas, no cubre todas las esferas ni las funciones de una lengua natural; además, la vida del *pidgin* coincide con la duración del contacto.

130 131

Sin embargo, un *pidgin* puede convertirse en la lengua materna de una comunidad, con el consiguiente enriquecimiento interno y funcional; el resultado es una lengua criolla, que se transmite a las nuevas generaciones. Por el contrario, la expansión del cocoliche depende de diversas condiciones geográficas —tiene mayores posibilidades de supervivencia en el medio rural que en el urbano (Fontanella de Weinberg, Hipperdinger)—, culturales y personales. Por lo general, el hablante cocoliche está condenado a un intercambio asimétrico ya que, si bien sus hijos pueden llegar a entenderlo, no lo hablan, salvo como estrategia cooperativa, como se tematiza en obras teatrales de Florencio Sánchez o de Armando Discipolo.

El cocoliche, variedad subordinada

La cercanía genética y tipológica entre italiano y español contribuye a que sus límites se vuelvan difusos, lo que provoca interferencias y contaminaciones recíprocas. A diferencia del *pidgin* y de los criollos, el cocoliche no es una lengua autónoma, pero no hay acuerdo acerca de dónde ubicarlo: mientras que los Coluccio lo entienden como una variedad del italiano hablado fuera de Italia por emigrados italianos, Segovia y Teruggi lo consideran una variedad del español.

Y es que más que de una única variedad, el cocoliche es un continuum formado por diferentes estadios; en efecto, entre el *desmoronamiento* de la variedad italiana y la adquisición, total o parcial, de la rioplatense se suceden las interlenguas correspondientes a las sucesivas hipótesis de este continuum. Así, los Colluccio destacaban el segmento que va del polo italiano al «italiano acriollado», en tanto que Segovia y Teruggi al «castellano chapurreado y macarrónico» que se va acercando gradualmente al polo del español rioplatense.

En el proceso de pérdida de la L1 y de adquisición de L2 inciden factores cognitivos y sociales. El hablante cocoliche va perdiendo la capacidad de conmutar las dos lenguas (*code switching*) según su intención estilística, de manera que se va

quedando con un único medio expresivo. Los psicolingüistas que han estudiado este proceso de desgaste y pérdida de la L1, que ha recibido la denominación de *language attrition*, lo definen así:

By «attrition», broadly defined by Freed (1982: 1) as «loss of any language or any portion of a language by an individual or a speech community», we mean a change in the L1 caused by a second language that has become the primary, that is, the most frequently used language. Language attrition has been studied predominantly as second language (L2)-induced first language (L1) attrition, that is, L1 attrition in (late) L2 environments due to migration to another country (expatriation)... The closer the languages and the more structures they share, the more interference is to be expected. (Köpke, 2007: 9–37)

En este párrafo la autora, Bárbara Kööke, describe el dramático proceso de la pérdida de la lengua materna en el contexto inmigratorio y destaca la incidencia de la cercanía estructural entre las lenguas en contacto como factor que favorece las interferencias. También reconoce factores sociales e individuales que pueden incidir en su duración y en la calidad del resultado, como los siguientes:

- la edad de arribo: la adquisición de L2 es más rápida y eficaz en los más jóvenes por la plasticidad del cerebro, que también incide en la mayor capacidad de inhibir la L1;
- el grado de alfabetización y de escolaridad incide positivamente en la adquisición de L2;
- el tiempo de permanencia en el país y las redes sociales —endogámicas o exogámicas— privilegiadas: en ámbitos rurales L1 es posible la formación de islas lingüísticas que preservan L1; en las ciudades no;
- las actitudes y motivaciones, como la voluntad de asimilarse al nuevo medio.

Carácter inestable y cambiante del cocoliche

En su efímera vida el cocoliche se mantiene en continuo cambio, con múltiples variantes, como es propio de las variedades no estandarizadas:

- *Pluriformismo*: en un mismo hablante alternan la supresión de la *-s* final con su mantenimiento, a veces reforzado por *-e* paragógica: «Ma **entonce** no la había conucido [...] ¡Non siento **mase** come ante la volontá! Soy lo'stúpido... Ella se ríe, sa ríen **los dos**» (Carlos M. Pacheco, *Los disfrazados*).
- *Variación estilística limitada*: así, en *La gringa* de Florencio Sánchez, la alternancia entre *vos* y *usted* no atiende a las condiciones pragmáticas que regulan su empleo; Nicola se dirige a su mujer de dos maneras diferentes: *Vos, cállese* y *Usted calláte*, ambas erróneas por falta de concordancia entre pronombre y verbo.
- *Fluctuación entre los dos polos*: al haber perdido la capacidad de alternar las variedades, el hablante cocoliche combina en la misma frase expresiones de las dos lenguas, como se ve en

el siguiente pasaje de *Mustafá*: casi todas las regiones italianas estuvieron presentes en el siguiente pasaje de *Mustafá*: «¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Perque éste ese no país hospitalario que te agarra toda la migraciones, te la encaja a lo conventillo, viene la mescolanza e te sáleno a la calle esto lindo mochacho pateadore, boxeadore, cachiporrero, e asaltante de la Madonna» (A. Discépolo y J. De Rosa).

El cocoliche como objeto de estudio

Las características enumeradas del cocoliche —inestabilidad, variación, pluriformismo, fijación estilística— lo tornan un objeto de estudio escurridizo, inaprensible, del que resulta imposible formular una gramática. Tampoco existen diccionarios de cocoliche, aunque sí de argentinismos y de lunfardismos. Como el cocoliche real es hoy una variedad prácticamente desaparecida, es difícil e incluso imposible estudiarlo con la metodología lingüística, basada en juicios de gramaticalidad, en trabajos estadísticos a partir de corpus, en grabaciones del habla espontánea. Tampoco suele ser accesible el material de archivo: cartas familiares y otros materiales escritos.

132 133

Por eso, como señalaba Borges en su mordaz referencia al Instituto de Filología, el «cocoliche académico» se basaría en la descripción de la lengua de los personajes del circo, o del género chico teatral. De hecho, los estudios de la lengua inmigratoria no se han basado por lo general en entrevistas, cuestionarios, encuestas, sino casi exclusivamente a través de obras literarias que lo representan. Al ir desapareciendo el cocoliche real con los últimos inmigrantes, la literatura —en sentido amplio— se ha convertido en la única vía de acceso, aunque lo fue incluso cuando existía una población que empleaba el cocoliche. Esta opción metodológica no está exenta de peligros, puesto que los autores a menudo pretenden, más que una representación fidedigna del cocoliche real, crear el *efecto cocoliche*, pero parece ineludible debido a las dificultades inherentes a su estudio.

En la actualidad ya no es posible reparar esta falta de material *auténtico*, puesto que los hablantes cocoliches aún vivos sufren por lo general un deterioro de su sistema producido por la edad y por una «crisi di rigetto, che porta l'emigrato a non saper più... comunicare ad un "livello soglia" minimamente accettabile» (Lo Cascio. 1987. 92). Aunque, desde el punto de vista metodológico, no sea legítimo tratar la versión literaria del cocoliche como un mero reflejo de la realidad lingüística, los textos en cocoliche han constituido un testimonio muy valioso para acercarse, con los debidos recaudos, al cocoliche real, como lo reconocen implícitamente las antologías del cocoliche que acompañan a algunos de los estudios (Meo Zilio, 1964; Rosell, 1970).

Por otra parte, en los escasos estudios *de campo* sobre el cocoliche, como el de Lavandera («El componente variable» en *Variación y significado*) referido a la falta de alternancia modal en los hablantes cocoliches, los contextos que probarían esta «incapacidad» se reducen al discurso directo, que exime del empleo del subjuntivo regido por verbos intensionales. Aunque la lingüista corrija el discurso directo del hablante cocoliche con el correspondiente discurso indirecto, no parece ser este un

rasgo atribuible al cocoliche sino, más bien, al registro coloquial y, sobre todo, a la lengua expresiva que permite representar la polifonía del lenguaje de manera vívida. La selección del discurso directo depende, entonces, del registro en que el hablante se expresa, y no de su condición bilingüe o monolingüe; por lo menos no se demuestra la hipótesis a través de un análisis comparativo con hablantes monolingües.

Cocoliche e italianismos

El término *cocoliche* designa, en principio, el resultado incompleto e insatisfactorio de la adquisición del español por parte del inmigrante italiano —es decir, un proceso individual—, pero se configura socialmente como medio de expresión de un grupo en un determinado período histórico. El término se caracteriza también por haber designado la variedad inmigratoria más visible y expandirse a otros significados, por cristalizarse como convención del género en la literatura popular y por convertirse en el blanco de los ataques del medio intelectual de la época. Su interés fundamental reside en ser la principal vía de acceso del italianismo, que el lunfardo elabora, expande con frecuentes derivaciones metafóricas, y fija, además de excederlo en el tiempo, en el espacio y en la amplitud social de los hablantes que lo emplean.

Si se hiciera abstracción de la situación histórica y de la dirección en el proceso de adquisición, podría pensarse el cocoliche como «la variedad defectuosa en la interacción bilingüe entre español e italiano», es decir, como la zona en que ambas lenguas difieren en la fonética, el léxico o la gramática o, más concretamente, el espacio no compartido en el que se concentran los errores, las interferencias, las contaminaciones propias de la adquisición de L2 tanto para aprendices de español como de italiano. Sin embargo, esta abstracción difiere de manera sustantiva del cocoliche histórico, no solo por los cambios registrados en el italiano y en la variedad rioplatense del español, sino también porque las circunstancias de la inmigración incidieron notablemente en la valoración de esa variedad.

Notas

¹ De *jerigonza* Garzón derivaba el término *gringo*, que en el diccionario académico se remontaba a *griego*.

² Aunque los dos últimos vocablos hoy son italianismos internacionales, vale la pena destacar que ya eran corrientes en Buenos Aires en la década del '30, como lo demuestra el hecho de que Arlt los usara en sus *Aguafuertes porteñas*.

Referencias bibliográficas

- ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS (2008). *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa
- APPEL, R. y MUYSKEN, P. (1996). *Bilingüismo y contacto de lenguas*. Barcelona: Ariel lingüística.
- ARLT, R. (1933). *Aguafuertes. Obras II*. Madrid: Losada.
- BIOY CASARES, A. (2005). *Borges*. Buenos Aires: Destino.
- BORGES, J.L. (1973). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- CANCELLIER, A. (1996). *Lenguas en contacto. Italiano y español en el Río de la Plata*. Padua: Unipress.
- CASTRO, A. (1941). *La peculiaridad lingüística rioplatense*. Madrid: Taurus. 2º ed. 1961.
- COLANTONI, L. y GURLEKIAN, J. (2004). «Convergence and intonation: historical evidence from Buenos Aires Spanish» en *Bilingualism Language and Cognition* 7(2). 107–119.
- CONDE, O. (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.
- (2005). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- COLUCCIO, F. y COLUCCIO, S. (1999). *Diccionario folklórico argentino*. T1. Buenos Aires: Plus Ultra.
- DISCEPOLO, A. (1969). *Obras escogidas*. Prólogo de David Viñas. 3 vol. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- DI TULLIO, A. (2013). «Aspectos morfosintácticos del español argentino resultantes del contacto con el italiano» en COLANTONI, L. y RODRÍGUEZ LOURO, C. (2013). *Perspectivas teóricas y experimentales sobre el español de la Argentina*. Berlín: Verveurt, pp. 439–452.
- (2012). «Italianismos en el español de la Argentina» en PATAT, A. y VILLARINI, A. (2012) *Gli italianismi in Argentina*. Roma: Quodlibet Studio, pp. 31–48.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M.B. (1996). «Contacto lingüístico: lenguas inmigratorias». *Signo & Señal*. 6. 437–457.
- (1994). «Una fugaza con fetas de panceta y provolone». La incorporación léxica en el español bonaerense» en AAVV (1994) *Estudios sobre el español de la Argentina*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 51–77.
- GARZÓN, T. (1910). *Diccionario argentino*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana de Borrás y Mestre.
- GOBELLO, J. (1999). *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- HIPPERDINGER, Y. (2007). «La inmigración italiana en Bahía Blanca. Cuestiones lingüísticas» en MAGNANI, I. (ed). *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*. Santa Maria Capua Vetere: Spartaco, pp. 30–42.
- KÖPKE, B. (2007). «Language attrition at the crossroads of brain mind and society» en KÖPKE, B. et al. (2007). *Language Attrition*. Pp. 9–37. [En línea] Consulta 09 – 12 – 2018 en <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00981119/document>

- LAVANDERA, B. (1984). «El componente variable en el uso verbal bilingüe» en LAVANDERA, B. (1984). *Variación y significado*. Buenos Aires: Hachette, pp. 57–74.
- LO CASCIO, V. (1987). «L'emigrazione italiana: aspetti sociali e linguistici» en LO CASCIO, V. (ed.). *L'italiano in America Latina*. Firenze: Felice Le Monnier, pp. 89–118.
- MEO ZILIO, G. (1965). «Italianismos generales en el español rioplatense» BICC. XX. 68–119.
- PODESTÁ, J. (1930). *Medio siglo de farándula*. Estudio Preliminar de O. Pellettieri. Buenos Aires: Galerna. 2003.
- ROSELL, A. (1970). *El cocoliche*. Montevideo: Disa.
- SÁNCHEZ, F. (1904). *La gringa*. Buenos Aires: Huemul. 1970.
- SELVA, J. (1906). *El castellano en América*. Buenos Aires: Librería de García Santos.
- TERUGGI, M. (1998). *Diccionario de voces lunfardas rioplatenses*. Buenos Aires: Alianza.
- VERDONK, R. (2005). «Cambios en el léxico del español durante la época de los Austrias» en Cano, R. (coord.). *Historia de la lengua española*. Barcelona: Ariel, pp. 895–916.

Di Tullio, Ángela

«El cocoliche en cuestión». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 127–136.

Fecha de recepción: 02 · 04 · 19

Fecha de aceptación: 08 · 04 · 19

La inmigración italiana en Santa Fe: español e italiano en contacto. Motivaciones, metodologías y primeros resultados de un proyecto internacional

John Hajek*

University of Melbourne

Susana Dorato**

Universidad Nacional del Litoral –

Universidad Autónoma de Entre Ríos

136 137

Resumen

La inmigración italiana en Santa Fe y alrededores presenta un fenómeno de contacto e hibridación lingüística entre el español local y el italiano y los dialectos de los inmigrantes. Este campo de estudio hasta la fecha se presenta como una notable área de vacancia. El artículo constituye un avance sobre las motivaciones, metodologías y resultados de una primera etapa de trabajo en el marco de un proyecto internacional entre estudiosos de la Universidad del Litoral y la Universidad de Melbourne, Australia, tendiente a describir y analizar las características y las consecuencias del contacto.

Palabras clave

· Inmigración italiana · contacto lingüístico · italiano y español · Argentina

* *Luego de graduarse en Estudios Italianos y Franceses en la Universidad de Melbourne ha completado sus estudios universitarios en Italia (Florenia y Padua) y en Inglaterra (Oxford). Actualmente es profesor ordinario de Italianística en la Universidad de Melbourne donde también es Director del RUMACCC (Research Unit for Multilingualism and Cross-cultural Communication).*

** *Egresada de la carrera de Profesorado en Italiano en 2001 en la Universidad Autónoma de Entre Ríos donde desde 2004 participa de las cátedras Italiano I y II, Literatura Italiana I y II, Fonética y Fonología Italiana II. Entre 2011 y 2013 ha participado de la cátedra de Historia de la Lengua Italiana. Desde 2015 trabaja en la Universidad Nacional del Litoral en la Cátedra de Italiano I. Integró el equipo del Laboratorio de Historia Oral (CEC–UNL) durante el periodo marzo 2018–mayo de 2019.*

Abstract

Italian immigration in and around Santa Fe presents a phenomenon of contact and linguistic hybridization between the local Spanish and the Italian and the Italian dialects of immigrants—a field of study that to date remains open for study. This contribution outlines the motivations, methodologies and results of the first stage of work within the framework of an international project between scholars from the Universidad Nacional del Litoral and the University of Melbourne, Australia, aimed at describing and analyzing the characteristics and consequences of contact.

Key words

· Italian immigration · linguistic contact · Italian and Spanish · Argentina

En el mes de julio de 2018, John Hajek, Profesor de Italianística y Director del RUMACCC (Research Unit for Multilingualism and Cross-cultural Communication) de la University of Melbourne, Australia, visitó la ciudad de Santa Fe donde concretó una serie de experiencias con un grupo de integrantes y colaboradores del Proyecto CAID – UNL 2016–2020 *Tradiciones selectivas: trazo(a)s presentes y emergentes de la migración italiana y francófono en la ciudad de Santa Fe* y del Programa de Estudios sobre Migraciones «Lina y Charles Beck–Bernard», ambos con sede en el Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, dirigidos por la Prof. Adriana Crolla.

La estadía del Prof. Hajek constituyó una feliz circunstancia para concluir un acuerdo de colaboración mutua y en este artículo se presentan las motivaciones iniciales, las metodologías de trabajo y los primeros resultados del proyecto de colaboración internacional que comenzó a realizarse desde entonces, entre el grupo de investigadores altamente formados en el estudio y detección de casos de lenguas en contacto, dirigido por John Hajek en la sede australiana y el grupo coordinado por la Prof. Susana Dorato, en el seno de las acciones proyectadas en la sede santafesina.

Desde un punto de vista teórico, la categoría de «teorías ambulantes» de Edward Said (2004: 303–332) resulta operativa al sostener que la vida intelectual se alimenta y mantiene gracias a la circulación, apropiación, comercio y préstamos de ideas y teorías, lo que constituye una afortunada condición instrumental para la colaboración internacional. Por otra parte, resulta pertinente citar la diferencia que establece Raymond Williams ([1980] 2002), entre la tradición que considera al pasado como un segmento histórico inerte, y la «tradición selectiva» que piensa el pasado como configurativo. La tradición, al ser «selectiva», opina Williams, pue-

de ser entendida como un aspecto propio de la organización social y cultural del presente, que responde a intereses de dominación tanto de la hegemonía como de las contrahegemonías que operan en resquicios vulnerables y alternativos. A la luz de lo antes expresado, se reivindica a la tradición como un proceso activo que se determina desde el ahora para leer el ayer y permite, a partir de plurales maniobras de selección, pensar la cultura como producción social de sentido obligándonos a meditar y a estudiar en modo excavatorio y autorreflexivo, los textos y discursos de la identidad desde el relato de su propia construcción (y exclusiones). Buscar en tanto investigadores y académicos, los trazos y trazas en interacción operante con el presente y con el afuera, en la dinámica de la multidiversidad que las/ nos cohabita (Crolla, 2015: s/d).

De allí se parte para abordar, en modo corporativo entre sedes alejadas en el espacio pero no en los intereses, un área de vacancia en los estudios académicos locales en relación con la lengua santafesina y el componente extranjero que la habita. Se hipotetiza que el habla local atesora una sonoridad lingüística que no refiere exclusivamente al pasado colonial español que la doxa local siempre ha destacado y estudiado, sino a un componente sonoro variado construido por las lenguas migrantes europeas, judaica, turca, eslavas y también aborígenes. Patrimonio sonoro que la hegemonía de la crítica de prosapia españolizante fundacional ha soslayado, o lo que es peor, negado.

138 139

En indagaciones previas sobre la ciudad de Santa Fe se detectó una ausencia total de estudios de impronta lingüística y un escaso desarrollo en abordajes sociológicos, desde esta perspectiva, que hagan visible su gravitación en los ámbitos económicos, políticos y socio-culturales y sobre la operatividad todavía vigente de las reticulaciones instauradas por las redes migrantes.

Es así que para el caso de los estudios lingüísticos, se hacía imperioso diseñar enfoques metodológicos más pertinentes a fin de poder abordar el estudio del universo sonoro seleccionado, partiendo de la certeza de estar inaugurando un ámbito de indagaciones todavía inexplorado.

Ya desde la primera fase del proyecto piloto la experiencia se presenta como altamente positiva, en tanto los investigadores de la sede australiana aportan su conocimiento y experiencia en el análisis de lenguas en contacto. Esto redundará en el desarrollo de saberes y prácticas que los integrantes del equipo santafesino podrán alcanzar para analizar interferencias lingüísticas todavía detectables en migrantes y descendientes de origen italiano residentes en la zona y cuyas entrevistas han empezado a ser alojadas en un repositorio virtual creado a tal fin. Esto permitirá, al mismo tiempo, cubrir un espacio de vacancia en sede australiana sobre la realidad de la inmigración italiana en esta parte de la Argentina y en la UNL, por otra parte, la generación de metodologías *ad hoc* para estudiar el fenómeno y su formalización en estudios académicos, hasta el momento limitados en este ámbito, a pesar de la alta cantidad de migrantes italianos radicados en la zona.

Es, por lo tanto, la primera etapa de un proyecto de más amplia envergadura que se espera potenciar durante los próximos años para estudiar colaborativamente y en modo progresivo la situación de las lenguas en contacto, español – italiano / dialectos italianos en la zona seleccionada, lográndose también una mayor visibilidad a partir de la difusión de los resultados que garantiza la sede australiana, hacia contextos alejados de la Argentina.

Argentina y Australia: ¿dos inmigraciones italianas diferentes?

¿Por qué la inmigración italiana en Argentina debiera interesar a un investigador australiano? Los dos contextos nacionales de inmigración son parcialmente similares pero en muchos aspectos claramente diferentes, hecho que suscita el interés australiano. También Australia fue una meta importante para los italianos pero en período y contextos muy diferentes. El importante ingreso de éstos en Australia se inicia a partir de 1951 y en mayor volumen luego de un acuerdo firmado por el gobierno australiano con su homónimo italiano en 1950. Si bien siempre hubo presencia de este origen, la notable expansión de la comunidad en Australia producida a partir de los '50 jamás alcanzó los extraordinarios niveles registrados en Argentina entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Por otra parte, la inmigración italiana en Australia está mayormente concentrada en centros urbanos —en particular en Melbourne, Adelaida y Sydney—, ciudades que se encuentran a lo largo de la costa australiana, y generalmente con poca presencia italiana en las zonas internas del país. Por otra parte, el contexto cultural y lingüístico es completamente diferente: los italianos debieron integrarse a un país fuertemente anglosajón y anglófono. Dadas las diferencias lingüísticas entre el inglés (lengua germánica) y el italiano y sus dialectos (lenguas romances), el contacto entre esas lenguas en Australia presenta una tipología muy diferente a la argentina a partir del contacto entre lenguas romances, donde las semejanzas intrínsecas pueden confundir fácilmente las líneas de demarcación entre las mismas. Estas semejanzas, a su vez, pueden mostrar efectos de contacto más sutiles y más interesantes de observar.

La lengua de los *gringos*

Como es notorio, la República Argentina ha sido durante más de un siglo el punto de llegada de millones de italianos emigrados por diferentes motivos (económicos, políticos, sociales, etc.), que abandonaron su país en busca de una vida nueva con mayor o menor fortuna.

En 1901, Luigi Barzini, periodista del *Corriere della Sera* visitó la República Argentina para observar *in situ* las condiciones de vida de los emigrados italianos, escribiendo una serie de artículos en los cuales describía el país desde diferentes puntos de vista. Estos textos fueron recogidos y publicados en el libro *L'Argentina vista com'è*, cuyo prefacio comienza en este modo: «Desde Italia emigraron el año pasado medio millón de habitantes. La emigración nuestra, surgida, continuada y aumentada hasta estas aterradoras proporciones en medio de una marcada indiferencia, vino imprevistamente a imponerse sobre nuestra preocupación como uno de los problemas más graves, más complejos y más urgentes»¹ (Barzini 1902:3).

«Aterradoras proporciones» que escandalizaban a Barzini con el dato inicial de quinientos mil emigrados en un año (unos 1360 por día), mayormente provenientes de pequeños pueblos de montaña o de zonas rurales, que intentaban escapar de

las condiciones de miseria y atraso en las cuales vivía gran parte de la población italiana ante «la indiferencia» de las clases dirigentes, las cuales despertaron demasiado tardíamente.

Aun cuando a menudo se tiende a pensar en la inmigración italiana de Buenos Aires, muchos de quienes llegaron a la Argentina se asentaron en la zona central del país, que luego pasó a llamarse «La Pampa Gringa» debido a la explosión demográfica ocurrida en pocos años. Ésta se debió a una política de apertura hacia la inmigración llevada a cabo desde 1852 por el gobierno de Urquiza, primer presidente de la Confederación Argentina, quien estaba interesado por potenciar gran parte del territorio nacional aún improductivo y ocupado por diferentes tribus autóctonas que en aquellos tiempos se presentaban como un grave problema para el desarrollo de la nación.

Leonardo Paso, analizando las premisas de la Constitución Nacional Argentina y las ideas de su redactor Juan Bautista Alberdi, opina: «Por eso sostuvo que la Constitución Argentina era la constitución de un desierto y la más conveniente [propiciatoria de una inmigración masiva], ya que tendía a hacerlo desaparecer» (Paso 1985: 73).

Y así, con la idea de hacer desaparecer «el desierto», en 1858 nace Esperanza, primera colonia agrícola fundada por Aarón Castellanos y poblada por inmigrantes provenientes de Alemania, Suiza, Francia y más tarde del norte de Italia.

Si bien el inicio no fue fácil, las colonias se presentaron como una gran oportunidad inmobiliaria para los empresarios argentinos y europeos y en menos de veinticinco años éstas se multiplicarían y los arribos serían cada vez más frecuentes.

En las provincias de Santa Fe y Córdoba se asentaron los «colonos», los «gringos», como son llamados afectuosamente hasta hoy. Gran parte de ellos era de origen piomontés; fundaron una cadena de colonias en las cuales se habló y aun hoy se habla el dialecto: «por largas décadas todavía las palabras “agricultor” y “colono” serán prácticamente sinónimos en el mundo rural pampeano» (Djenderedjan 2007: 4).

La variación lingüística siempre ha sido un fenómeno característico de la península itálica. En la época de la unificación italiana en 1861, se afirma que pocos sabían hablar bien el italiano; para la mayoría de ellos la primera y típicamente la única lengua era el dialecto o la lengua regional. Por tal motivo, el mosaico dialectal fue una realidad lingüística que caracterizó el habla de los italianos y determinó el uso lingüístico de los inmigrantes.

También Barzini reflexiona sobre esta realidad en el artículo del 11 de agosto de 1902:

En la lengua está el secreto de la unión, el baluarte de la nacionalidad. Y bien, ¿cuántos italianos en Italia hablan italiano?

Los cultos, todos. Pero nosotros sabemos que desgraciadamente éstos no forman la mayoría de la masa emigrante. Los demás hablan ligure, siciliano, romañól, lombardo, napolitano, piomontés pero no italiano. Al norte nuestra lengua no supera Pistoia y ni va más al sur de Roma. Un pobre trabajador de Abruzzo se encontrará frente a un inmigrante ligure como frente a un extranjero². (Barzini 1902: 176)

Esta dinámica lingüística continuó así por décadas en la Italia unificada. Solo en los años '60 del siglo XX se traspasó del uso del dialecto al italiano, lengua standard por decirlo de algún modo, la lengua de uso. Este traspaso se debe a los esfuerzos de los gobiernos italianos durante un siglo en contra de los dialectos y en favor del

italiano, con la idea de crear finalmente una nación italiana de ciudadanos unidos a través de una lengua nacional compartida por todos.

La inmigración italiana en Argentina refleja la situación tradicional en Italia: los recién llegados tendían a dividirse por origen regional y continuaban usando sus dialectos al menos en los contextos informales y de cada día. También debían adaptarse al nuevo contexto argentino: intentaban aprender la lengua local lo mejor que podían, pero cuando la situación económica se los permitía fundaban escuelas en las que los docentes debían desarrollar las clases en la lengua de los migrantes, posibilitando así que ésta funcionara como lengua franca de la vida, la cultura y el comercio entre las colonias y los mercados de las ciudades vecinas. De hecho, en las colonias italianas de la Provincia de Santa Fe y Córdoba aún hoy los más ancianos continúan hablando su dialecto de origen. El piemontés, por ejemplo, es fuertemente sentido como la lengua de los «gringos». Se usaba pues, una especie de *pidgin* que la estudiosa en inmigración Adriana Crolla denomina «pasticcio»:

A diferencia del lunfardo, jerga porteña extraordinariamente rica en italianismos, nacida de un consenso colectivo sobre sus significados, la lengua del inmigrante fue condicionada por la arbitrariedad del hablante quien, de las diferentes formalizaciones a disposición —dialectos, italiano y de la corrupción que provoca el «pasticcio» con el español—, elegía una con la que alcanzaba la comprensibilidad pero no el consenso. Un ejemplo de la enorme variedad a disposición puede ser: *trabacar(e)*, *lavorar(e)*; *laburar(e)*; *faticar(e)*; *fatigar*; *trabajar*. El italiano *travagliare* no constituyó nunca una opción en el habla inmigrante por pertenecer a la norma culta italiana y no existir, en consecuencia, en el repertorio de comunidades poco alfabetizadas. Tomamos del italiano el término «pasticcio» (lat. *pasticu(m)* de *pasta* «pasta»): «mezcla compuesta de varios componentes, en sentido culinario». Figuradamente: «trabajo, discurso o escrito confuso o desordenado, tanto en el significado como en la forma». También, composición (teatral o musical) escrita en colaboración por varios compositores. En nuestras indagaciones nos resulta operativo utilizar este término para diferenciarlo del pastiche y del cocoliche, pues consideramos que la suma de las acepciones que da el diccionario para «pasticcio» habilita al uso del término para referirnos al fenómeno de hibridación lingüística operado en el habla de los inmigrantes y la contaminación que se produjo entre sus dialectos o italiano de origen con el español rioplatense. (Crolla, 2015: 21)

María Luisa Ferraris recupera a su vez esta categoría en su libro *El malón y otros relatos*:

La lengua «creada» por el inmigrante en el proceso de aculturación y de inserción lingüística cuya consecuencia es un *pidgin* o «pasticcio» como un fenómeno de hibridación lingüística realizado en el habla de los inmigrantes y la contaminación que se produjo entre sus dialectos o italiano de origen y el español rioplatense³. (Ferraris 2015:82)

Pero la vida en el campo era difícil y la enorme masa inmigrante encontraba problemas para insertarse en la nueva realidad. No todos permanecían en las zonas rurales, creando graves inconvenientes a nivel urbano. Muchas veces se alojaban familias enteras en una sola habitación de un «conventillo», encontrando puestos de trabajo con los cuales apenas llegaban a satisfacer sus necesidades básicas. De todos modos, con grandes esfuerzos los inmigrantes italianos pudieron sobrevivir en la nueva tierra, crearse una nueva existencia y producir riquezas llegando a ser hoy en día verdaderos pilares a nivel económico y social de Argentina.

La tradición migratoria argentina esbozada en esta sede brevemente ha llamado la atención de muchos investigadores y estudiosos con particular impronta desde el punto de vista histórico. Solo en las últimas décadas del siglo XX algunas investigaciones se interesaron hacia el estudio de la lengua. El siempre recordado Giovanni Meo Zilio, con sus estudios sobre la realidad lingüística rioplatense, con la elaboración de glosarios sobre diferentes temáticas: desde la gastronomía hasta los apellidos, desde los gestos hasta las características fonológicas (v. Di Giorgio, 2006, Cancellier, 2015, 2011, Meo Zilio, 1989, 1993 y 1995 para una bibliografía completa)⁴. Estudios de gran valor obviamente, pero concentrados solamente sobre las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, el *Lunfardo* y el célebre *Cocoliche* (vgr. Angela Di Tullio, 2010), variedades caídas en desuso o relegadas simplemente a nivel de lengua literaria en el presente. Encontramos en cambio, pocas referencias a lo sucedido en otras regiones argentinas.

142 143

Un espacio de importante producción sobre la presencia de los italianos en distintas zonas de Córdoba es el concebido en el Centro de Italianística de la Escuela (luego Facultad de Lenguas) de la Universidad Nacional de Córdoba, publicados en su mayor parte en los Cuadernos CELI, bajo la dirección de la Dra. Trinidad Blanco de García.

Se encuentran disponibles también los resultados de indagaciones presentados por diferentes especialistas del país en los encuentros anuales de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Literatura Italiana (ADILLI), publicados en las sucesivas actas.

En los últimos años, dos fuentes bibliográficas incrementaron estos desarrollos y han enriquecido el conjunto de materiales de base para la investigación. Se trata de: (a) la investigación llevada adelante por la Prof. Fulvia Lisi y su grupo perteneciente a la Universidad de Salta, en la cual se analizó la interacción entre el español y el italiano hablado en la ciudad de Salta por los inmigrantes y sus descendientes (Lisi, 2004) y (b) el estudio desarrollado por el investigador torinés Marco Giolitto, como tesis doctoral defendida en Suiza, y posteriormente traducida y publicada en español en Argentina (Giolitto, 2016), basada en una exhaustiva investigación que realizara sobre la inmigración piemontesa en colonias de la «Pampa Gringa».

Una tercera fuente que también sirve de base y referencia es el archivo documental y bibliográfico recogido durante un cuarto de siglo por el CEC – UNL y en parte integrado virtualmente al *Portal Virtual de la Memoria Gringa*, accesible en el link: http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/index_e.html.

El mismo constituye un espacio virtual que aglutina la mayor parte de las investigaciones sobre la lengua y la literatura de los migrantes de diferentes orígenes y de sus descendientes en la Región Centro de la República Argentina, y donde se radican las acciones del grupo de investigadores al cual pertenece la coautora argentina de este trabajo.

Nacido en 2006 como expresión de los nuevos tiempos, el *Portal*, creado y dirigido por la Prof. Crolla, es el órgano de comunicación del Centro de Estudios Comparados (CEC) y pretende constituirse como un ágora para la memoria y para todas las manifestaciones culturales referidas a las migraciones italófonas y francófonas en la Pampa Gringa argentina. Forman parte de esta propuesta: El Programa de Migraciones *Lina y Charles Beck*, el Museo Virtual *Altrocché*, el mapa de las colonias fundadas por los inmigrantes en la Provincia de Santa Fe, el archivo de tesis relativas a las migraciones, un catálogo de producciones referidas a la problemática publicados en distintas localidades a fin de configurar un *vitraux* lo más completo y exhaustivo

posible, así como la construcción de archivos para la memoria de las letras, las artes figurativas, la historia y distintas aristas de la cultura de los procesos migrantes en la zona. También se publican periódicamente noticias relativas a las actividades y acciones del equipo de investigadores y del Centro de Estudios Comparados.

Razones para un Laboratorio de Historia Oral

En una zona de alta recepción migratoria, cuyo primeros grupos comenzaron a llegar partir de 1856 y la última gran oleada de inmigrantes italianos llegaron después de la Segunda Guerra Mundial y en donde los migrantes francófonos llegaron en mayor medida a instancias del desarrollo del ferrocarril a fines del siglo XIX, y cuyas trazas son visibles todavía en manifestaciones culturales y arquitectónicas y en la memoria colectiva⁵, dejar registro de ello se hace cada vez más impostergable. Debido al tiempo transcurrido, gran parte de los inmigrantes italianos han desaparecido y quienes sobreviven tienen una edad superior a los ochenta años. De las migraciones francófonas sólo quedan registros sonoros parciales en la memoria de sus descendientes.

Poder recoger todavía materia sonora de primera mano y recuerdos narrados en la primera y segunda generación es un modo de reconstruir la historia colectiva a través de las experiencias personales. Bibiana Pivetta, investigadora de Rosario con gran experiencia en este tipo de actividades, explica:

La oralidad es un componente relevante del patrimonio cultural inmaterial ya que es la forma que tiene el hombre para relacionarse con sus semejantes, con la naturaleza y de producir y reproducir cultura. La capacidad social para traspasarse de generación en generación va construyendo la memoria colectiva. Así ésta se transforma en un elemento decisivo para la vida comunitaria como lo es la memoria individual para cada uno de nosotros. (Pivetta et al 2009: 76)

En este contexto, durante el 2018 se ha creado una nueva sección llamada *Laboratorio de Historia Oral*, el cual puede ser visitado en <http://www.fhuc.unl.edu.ar/porta/gringo/crear/gringa/LHO/lho.html>, dedicado a recoger la memoria sonora de la inmigración a partir del registro de voces y relatos que pueden aportar los inmigrantes que en número ya escaso viven en la ciudad y zona, y sus descendientes.

Con la generación de un espacio virtual destinado a radicar estos documentos sonoros y sus transcripciones, se pretende mantener viva la memoria de todos aquellos que abandonando sus países contribuyeron al desarrollo y el crecimiento de la *Pampa Gringa*. Con la formalización del laboratorio es posible también incluir registros sonoros y visuales realizados muchos años atrás conservados en cassettes.

El laboratorio es un microsítio que pretende ofrecer al público no solo las entrevistas en formato audio acompañadas por sus debidas transcripciones, sino además fotografías, videos y otros materiales que acompañan las historias narradas oralmente. La propuesta se basa en una serie de entrevistas semiestructuradas mayormente en idioma español donde los informantes son invitados a narrar sus experiencias de vida (partida, llegada, familia, trabajo, estudios, etc.) y se encuentran organizadas en diferentes categorías.

La primera división tiene que ver con los orígenes de los migrantes: francófonos e itálofonos. La sección itálofona —que sustenta las intenciones expositivas de este trabajo— ha sido diseñada de la siguiente manera:

- Inmigrantes:

1. Primera generación: comprende a los inmigrantes llegados en edad adulta.
2. Generación 1.5: comprende a los inmigrantes nacidos en Italia pero escolarizados en Argentina.

- Descendientes nacidos en Argentina:

1. Primera generación: Hijos;
2. Segunda generación: Nietos;
3. Tercera generación: Bisnietos.

144 145

Estas categorías permiten una descripción meticolosa de cada grupo de pertenencia y posibilita recoger las historias de las primeras familias de inmigrantes arribados a fines de siglo XIX y primeras décadas del siglo XX.

Algunas de estas entrevistas han sido seleccionadas como muestra para los estudios de las lenguas en contacto en la fase inicial del proyecto. Es esta oportunidad presentamos solo algunos resultados recogido en base al análisis de una sola entrevista que sirve como modelo inicial para el análisis a desarrollarse con la muestra completa.

El trabajo colaborativo de los autores del presente trabajo partió de la hipótesis de que el contexto de contacto lingüístico con lenguas de origen itálo-romance pudo haber modificado de algún modo la lengua española hablada en Santa Fe a nivel lexical, morfológico, fonológico y pragmático.

Partiendo de esta suposición, se diseñó el campo de estudio: el recorrido lingüístico de los inmigrantes italianos en la Pampa Gringa y en particular en la ciudad capital de la provincia. En este contexto, tenemos un interés particular en la detección de posibles innovaciones introducidas en el español regional.

Como se decía anteriormente, seis de las entrevistas que forman parte del Laboratorio de Historia Oral (UNL) Categoría *Migrantes de Primera Generación* han sido seleccionadas como muestra para los estudios de las lenguas en contacto durante 2019 y fueron elegidas con un criterio geográfico según la proveniencia de los entrevistados:

- dos friulanos (norte)
- dos campanos (centro sur)
- dos sicilianos (sur insular)

Para el desarrollo del análisis se debió elaborar una serie de pautas necesarias para encausar operativamente las actividades compartidas entre los investigadores pertenecientes a dos países geográficamente lejanos como Argentina y Australia, relación en la cual la tecnología de las comunicaciones juega un rol prominente.

Las catorce horas de diferencia en el huso horario entre los dos países es un escollo que se superó con gran voluntad por parte de ambos investigadores y con la ayuda de las nuevas tecnologías que permiten comunicar en forma gratuita en modo de establecer un contacto veloz y eficiente cada vez que se crea conveniente.

Desde el inicio se ha creado una carpeta Dropbox que contiene el material bibliográfico de base, experiencias precedentes, archivos relativos al análisis y documentos electrónicos con los resultados de las investigaciones.

Las entrevistas están dirigidas generalmente a una persona que tiene el rol de *informante* pero diseñadas e impostadas pensando en la necesidad de comunicar lo más cómodamente con los entrevistados, ancianos y muchas veces con problemas físicos a causa de la edad⁶.

Luego de realizada la entrevista, es necesaria una transcripción detallada para el análisis sucesivo. El especialista de la sede australiana aportó sus conocimientos y experticia en el diseño de prácticas para la transcripción.

Como modo de organizar un esquema básico para las mismas, se decidió clasificar mediante colores^(*) para reconocer cada intervención más fácilmente:

ENTREVISTADOR/A: XXX (E)	INFORMANTE: XXX (I)
HIJO/A: XXX (H)	NIETO/A: XXX (N)
ESPOSO/A: XXX (E)	SOBRINO/A: XXX (S)

Acerca de las transcripciones de las categorías *Migrantes de Primera Generación* y de la *Generación 1.5*, en la grafía se decidió discriminar el uso lingüístico de los informantes, referencia que se indica en la parte superior izquierda de la primera página de la transcripción. Ejemplo de referencia gráfica:

- Español: Grafía normal y puntuación según parámetros de la RAE;
- *Italiano o variante italianizante*: utilizada en las locuciones que presentan una impronta típicamente italiana. Se escriben siguiendo las reglas de escritura de la lengua italiana. Grafía cursiva.
- *Variante dialectal*: solo para las locuciones en las cuales el informante se expresa en lengua materna. Se siguen las reglas de escritura de la lengua italiana. Grafía cursiva negrita.

Presentamos un ejemplo de esta grafía:

E: ¡Ah mire! Claro. Relevaba los datos... ¡Ah, interesante!

I: De(s)pué(s) *mammá portava* todo arriba en la *municipalidadà*, todo en la *municipalidadà*.

E: Claro. Así que su familia...

I: No, *mammá oh! mammá era! chella tenia che sta' 'ca!* Oh, *mamma mia!* —ríe— Te daba *volta arriba-abaco*, Santa Fe! Le gustaba *metterse* adonde había lío, adonde había cosa(s) política(s), esa(s) cosa(s) así y ahí se ponía.

Adaptación de las transcripciones al trabajo de análisis

La transcripción no es una tarea simple. Además de la necesidad de un sistema coherente, se necesitan también tiempo y paciencia para la ejecución de un trabajo dividido en varios pasos:

(*) Nota: en la versión impresa de la revista no se visualizan los colores correspondientes a cada participante de la entrevista.

• *Paso 1:*

La transcripción de las entrevistas que forman parte de la muestra seleccionada y se presentan en el Laboratorio de Historia Oral tiene una fidelidad al texto oral de un 90%, ya que a veces algunas alocuciones resultan incomprensibles. El primer paso entonces es el de mejorar la fidelidad intentando acercarlo lo más posible al texto original. También se ha procedido a completar las formas inconclusas, insertando entre paréntesis, en particular la «s» en las alocuciones al plural, unidades no pronunciadas por la entrevistada pero que facilita mucho la lectura de la transcripción original.

• *Paso 2:*

Otro elemento que surgió en la praxis es la competencia limitada del investigador australiano italo-fonó de la variante de español argentino, por lo cual se decidió traducir la entrevista al español en dos versiones. Iniciamos con una versión casi literal que desea reflejar las estructuras del original con alguna inserción de elementos lexicales faltantes en español con el fin de facilitar una comparación directa con el texto original. En este caso, la primera traducción también es acompañada por una serie de explicaciones a fin de simplificar el trabajo. Sucesivamente se ha realizado una segunda traducción al español «limpia», con estructuras frasales normalizadas facilitando la comprensión del texto en su complejidad.

146 147

A modo de muestreo y de resolución formal adoptada, presentamos algunos ejemplos de versión mixta original y en una segunda instancia una traducción muy literal a fin de mantener las estructuras originales. La tercera versión contiene la traducción española *reordenada*:

Ejemplo 1:

- Versión original:

I: *Un capitano* que era *il Carlo*. Vivía *al castillo*. *Po' viviano* todo(s) *discendiente*. Pero era un hombre grande, *morió*. Despué(s) (e)staban todo(s) *discendiente*, *viviano n'esse* castillo. *A Gesualdo*. Un castillo así... *andava alla piazza e* de ahí había una... una subidita, así una escalera como una subidita pero no escalera - escalera así: la calle como una escalera así.

- Versión literal:

I: Un capitán era Carlos. Vivía en el castillo. Luego vivían todos (sus) descendientes. Pero era un hombre grande, murió. Después estaban todos los descendientes. Vivían en ese castillo en Gesualdo. Un castillo así... ibas a la plaza y ahí había una... una subida, así una escalera como una subida pero no escalera - escalera: la calle como una escalera.

- Versión limpia:

I: Carlos era un capitán y vivía en el castillo. Luego vivían todos sus descendientes porque él era un hombre grande y murió. Después residían todos sus descendientes y vivían en el castillo en Gesualdo(**). Para llegar al castillo había que ir hasta la plaza donde había una rampa, es decir una escalera en forma de rampa que realmente no era una escalera propiamente dicha: la calle funcionaba como una escalera.

(**) Nota: se traduce la frase solo como formalidad pero es absolutamente redundante.

Ejemplo 2:

- Versión original:

I: Cerca de la... cerca *Avellino, Benevento*... toda esa parte de ahí. La *zona*^(***) esa.

- Versión literal:

I: Cerca de Avellino, Benevento. De esa parte. De la *zona*^(***) esa.

- Versión limpia:

I: Cerca de Avellino, Benevento. De esa parte. De la *zona* esa.

Primeras observaciones sobre la entrevista 1. Datos sobre la informante

Edad	90
Género	Femenino
Ocupación	Ama de casa
Región de proveniencia	Campania
Fecha de arribo al país	1951

En general, la forma de hablar de la informante es claramente atribuible al dialecto y a la variedad regional de italiano del centro-sur del país. Se observa que se conserva en modo particular la cadencia típica del habla original debido, tal vez, a la escasa socialización de la señora y a su vida de ama de casa y madre de familia con pocas posibilidades de contacto con nativos aun después de la muerte del marido.

Acerca de las relaciones lingüísticas con el marido, proveniente de la misma zona de Italia, es evidente que una vez en Argentina continuaron usando siempre la lengua madre —el napolitano avelinés— en las comunicaciones intrafamiliares.

Vale la pena también recordar que se trata de una persona escolarizada en Italia donde cursó la escuela media. Cuando habla demuestra un conocimiento medio del italiano regional campano. En Argentina no cursó estudios de lengua española y es evidente que tuvo una autoformación mediante medios de comunicación (radio, tv, etc.) y las poquísimas relaciones sociales que su rol de esposa le permitieron.

Luego del análisis preliminar, podemos notar rápidamente algunos efectos del contacto con el ítalo-romance sobre el español de la entrevistada. Estos ejemplos son ilustrativos y tratan de poner en evidencia algunos efectos del contacto que incluso un análisis preliminar puede relevar:

(***) Nota: en la transcripción corregida el término es catalogado como *italianizante* debido esencialmente a la pronunciación [dz] en vez de [θ] característica pronunciación española o de [s] pronunciación de la zona central de Argentina.

- A nivel fonológico:

- «j» con pronunciación fricativa palatal sonora en español se vuelve oclusiva velar [k]. Ej. trabajo: *trabaco*, *bacadita*, *dico*.
- «ll» con pronunciación alveopalatal [ʃ] en español del litoral argentino se transforma en semioclusiva o africana alveopalatal [dʒ]. Ej. llegamos: *gegamo*, llegué: *geghè*, llorar: *giorà(r)*.
- «z» con pronunciación de africana [dz], por ej. *zona* [dzona] y no [sona].
- Caída de la «d» final en sustantivos agudos derivados del latín en *dad*, por ej. *municipalidad*.
- Caída de la «r» final de los verbos expresados en infinitivo. Ej. trabajar > *trabacà* /traβa'ka/.

- A nivel lexical y morfosintáctico:

- Uso del verbo *andare* en lugar de *ir*; *lavorare* por *trabajar*.
- Cruce lexical, por ej. *la piazza* = *la plaza* por *la piazza*, *murió* = *mori* por *murió*.
- Anteposición del artículo al nombre, fenómeno típico del habla de Santa Fe y que se debe seguramente a un influjo italiano más general, por ej. *La Luisa*, *La Elsa*, *il Carlo*. Ésta no es una característica del italiano meridional pero sí del habla septentrional, como por ejemplo del piamontés, dialecto principal por la masiva inmigración de ese origen en la zona.
- Uso erróneo de las preposiciones, por ej. *in casa* (a), *alla casa* (en), *sta a Italia* (en).
- La ausencia de la -s plural, por ej. *discendiente* por *descendientes*.
- Estructura sintáctica dislocada: ¿*Qué te parece que ahí viene la Luisa?*
- Estructura capicúa: «*La Liliana tenía cinque - sei anni, tenía*»

148 149

Conclusiones

Las colaboraciones científicas surgen en diferentes modos y pueden también sorprender. En nuestro caso tenemos ya los primeros frutos de un trabajo encarado *a dos manos* entre investigadores de dos continentes diferentes y muy lejanos desde el punto de vista geográfico, pero ambos interesados en la inmigración italiana y su impacto lingüístico.

Estamos transitando los primeros pasos, unificando y valorando metodologías y técnicas que pueden ser desarrolladas o modificadas ulteriormente, en modo tal que al final se pueda llegar a un análisis exhaustivo del español en contacto con otras lenguas y en particular modo el italo-romance, lo que en sede local permitirá el desarrollo de estudios científicos sobre la incidencia del habla italo-fona en el español de Santa Fe.

Notas

¹ Versión original: «Dall'Italia emigrarono nello scorso anno mezzo milione di abitanti. L'emigrazione nostra, sorta, continuata e aumentata fino a queste spaventose proporzioni in mezzo a troppa indifferenza, è venuta ad un tratto ad imporsi alla nostra preoccupazione come uno dei problemi più gravi, più complessi e più urgenti». La traducción es nuestra

² Versión italiana: «Nella lingua è il segreto dell'unione, il baluardo della nazionalità. Ebbene, quanti italiani in Italia parlano italiano? I colti tutti; ma noi sappiamo che disgraziatamente essi non formano la maggioranza nella massa emigratrice. Gli altri parlano ligure, parlano siciliano, romagnolo, lombardo, napoletano, piemontese, ma non italiano. La nostra lingua non va più al nord di Pistoja e più al sud di Roma. Un povero lavoratore abruzzese si troverà di fronte ad un suo compagno d'emigrazione ligure, come di fronte ad uno straniero. [...]». La traducción es nuestra.

³ Versión italiana: «La lingua "creata" dall'immigrato nel processo di acculturazione ed inserimento linguistico che risulta in un cocoliche o pidgin o "pasticcio" come un "fenomeno d'ibridazione linguistica operato nel parlare degli immigrati e la contaminazione che si produsse tra i loro dialetti o italiano d'origine con lo spagnolo rioplatense». La traducción es nuestra.

⁴ Un cuarto tomo de la serie (en prensa, ed. Antonella Cancellier) integra la *summa* de los trabajos sueltos de Giovanni Meo-Zilio y contiene lo que ha sido publicado, en revistas y obras colectivas, a partir de 1993.

⁵ El 30 de noviembre de 2018 y hasta el 1 de marzo de 2019 la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad de Santa Fe ha organizado en su Museo «Sor Josefa Díaz y Clucellas» la muestra *Migraciones tangibles: herencia francesa y francófona en Santa Fe*, bajo la coordinación general de la Prof. Adriana Crolla.

⁶ Es muy frecuente la presencia de integrantes de la familia que acompañan y participan de la entrevista.

Referencias bibliográficas

BARZINI, L. (1902). *L'Argentina vista com'è*. Milán: Tipografía del Corriere della Sera.

CANCELLIER, A. (2015). «Giovanni Meo Zilio, pionero en los estudios lingüísticos sobre el espacio plural del Río de la Plata». *Revista Zibaldone. Estudios Italianos de La Torre del Virrey*. III(1). Valencia. Consultado en línea el 15-12-2018 en <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/6997>.

——— (2011). *El español rioplatense en los estudios dialectológicos de Giovanni Meo Zilio* en DI TULLIO, A. y KAILUWEIT, R. (eds.). *El español rioplatense: lengua, literatura, expresiones culturales*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, pp. 137-152.

CROLLA, A. (Comp.) (2015). *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Ediciones UNL.

- DJENDEREDJIAN, J. (2008). *La colonización agrícola en Argentina, 1850–1900: problemas y desafíos de un complejo proceso de cambio productivo en Santa Fe y Entre Ríos*. *Am. Lat. Hist. Econ* (30), 127–157. [En línea] Consultado 03–02–2018 en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532008000200004&ing=es&nrm=iso.
- DI TULLIO, A. (2010). *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- FERNANDEZ, J. y RONDINA, J. (2004). *Historia Argentina – Tomo 1 (1810–1930)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- FERRARIS, M. (2015). *El malón y otros relatos*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- GIOLITTO, M. (2016). *Palabra de Gringos. El uso del piemontés en la vida cotidiana de los habitantes de la Pampa Gringa*. Rosario: Prohistoria Ediciones. 150 151
- GSCHWIND, J. (1989). *Historia de San Carlos – Tomo 1* (Segunda Edición). Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral – Fundación Banco Bica.
- KRÖHLING, R. (2013). *Humboldt. Una mirada atrás. Sus primeros cincuenta años*. Santa Fe: Acosta Hermanos.
- LISI, F. (2004). *Interacción del Español y del Italiano en el léxico y la articulación de los inmigrantes italianos y sus descendientes inmediatos en la ciudad de Salta*. Salta: CIUNSA.
- MEO ZILIO, G. (1989). *Estudios Hispanoamericanos. Estudios Hispanoamericanos. Temas Lingüísticos*, I. Roma: Bulzoni.
- (1993). *Estudios Hispanoamericanos. Temas Lingüísticos y de Crítica Semántica*, II. Roma: Bulzoni.
- (1995). *Estudios Hispanoamericanos. Temas Literarios y Estilísticos*, III. Roma: Bulzoni.
- PASO, L. (1985). *Raíces históricas de la dependencia argentina /2*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PIVETTA, B, BALLELIO, S. y M. SELLARES (2009). «Historia oral y migraciones: recursos para activar la memoria colectiva». *Espaço Plural*. Año X 20, 73–80. Paraná, Brasil: Unioeste.
- SAÏD, E. (2004 [1983]). *El mundo, el texto y el crítico*. [Trad. Ricardo García]. Barcelona: Mondadori.
- WILLIAMS, R. (2000 [1977]). *Marxismo y literatura*. [Trad. Pablo di Masso]. Barcelona: Península.

Hajek, John

Dorato, Susana

«La inmigración italiana en Santa Fe: español e italiano en contacto. Motivaciones, metodologías y primeros resultados de un proyecto internacional». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 137–151.

Fecha de recepción: 21 · 02 · 19

Fecha de aceptación: 09 · 05 · 19

Lenguas en desplazamiento. Representaciones literarias de problemáticas lingüísticas en la *e(in)migración* italiana en Argentina

Fernanda Bravo Herrera*
CONICET – Instituto de Literatura
Argentina «Ricardo Rojas»

152 153

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar en una selección significativa de textos italianos y argentinos diferentes representaciones de las problemáticas lingüísticas vinculadas con el fenómeno de la *e(in)migración* italiana en Argentina. La lectura, desde la literatura comparada y desde la sociocrítica, se propone reconstruir las varias perspectivas ideológicas que configuran los encuentros culturales provocados por desplazamientos migratorios, que determinan las reestructuraciones identitarias y son visibles en los reacomodamientos lingüísticos, a través de los conflictos o de sus resoluciones. De esta manera se espera delinear, en la inscripción de las representaciones y estilizaciones lingüísticas, una lectura semiótica de las reconfiguraciones identitarias en vinculación con los procesos migratorios.

Palabras clave

· Migración · identidad · alteridad · representaciones · ideologías

* Investigadora Adjunta del CONICET; Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios, Magíster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y en Literatura Comparada por la Università degli Studi di Siena; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Publicó Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal y Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina, por el cual recibió el Premio Internazionale Ennio Flaiano 2016 en Italianistica.

Abstract

The objective of this paper is to analyze in a significant selection of Italian and Argentinean texts the different representations of linguistic problems linked to the phenomenon of Italian *e(in)migration* in Argentina. Reading, from comparative and socio-critical literature, aims to reconstruct the various ideological perspectives that make up cultural encounters caused by migratory movements, which determine identity restructuring and are visible in linguistic rearrangements, through conflicts or their resolutions. In this way, it is expected to outline, in the inscription of the linguistic representations and stylizations, a semiotic reading of the identity reconfigurations in connection with the migratory processes.

Key words

· Migration · identity · otherness · representations · ideologies

Premisas

Este trabajo se propone analizar algunas representaciones significativas de las problemáticas lingüísticas vinculadas con los desplazamientos migratorios de Italia a Argentina en un corpus de textos pertenecientes a los dos espacios geoculturales, a fin de identificar y reconstruir las posiciones ideológicas legibles en dichas representaciones y estilizaciones¹. Para el abordaje, sobre todo del corpus y de las problemáticas analizadas, se opera con el concepto de *e(in)migración*, para resaltar el carácter complejo, poliédrico, polífono, plurilingüe e intergeneracional del fenómeno y para realizar una lectura comparada de genotextos, es decir, núcleos constantes de productividad semántica y significativa que pueden declinarse con variaciones y divergencias según las perspectivas ideológicas. La conformación identitaria bajo el signo de la *e(in)migración* constituye uno de los núcleos problemáticos centrales del fenómeno, sea en su movimiento afirmativo de identificación y pertenencia, como en la señalización de las diferencias y distancias desde la alteridad, la extrañeidad y la extranjería. Este genotexto puede inscribirse, en las diferentes textualidades, modelizado por múltiples ideologías y declinado en relación con otras problemáticas y cuestiones. Entre estas, la relativa a los contactos entre lenguas es fundamental y clave en el abordaje del fenómeno *e(in)migratorio* no solamente desde la especificidad de los estudios lingüísticos. Es necesario recordar que la lengua organiza, manifiesta y manipula la comprensión del mundo,

las formas de habitarlo y nombrarlo, la organización del pensamiento, las relaciones con otros y las proyecciones de la subjetividad, y que el lenguaje es, por ello, visibilización de estructuras imaginarias. En los desplazamientos demográficos y en los contactos culturales, las interacciones lingüísticas condensan estas problemáticas, evidenciando, en los conflictos y sus posibles resoluciones, cómo lenguaje y vida están indisolublemente vinculados y modelados desde lo social. A partir de estas premisas, la lectura comparada busca identificar en las diferentes representaciones de los contactos lingüísticos en situaciones determinadas por la *e(in)migración* italiana en Argentina las perspectivas ideológicas que modelizan y (re) significan social y culturalmente a dicho fenómeno y a los sujetos que participan en las dos orillas. El recorrido atiende, en el primer apartado, las representaciones de la complejidad lingüística a partir de la estratificación dialectal, la debilidad del italiano como lengua nacional y la fuerte caracterización de los *e(in)migrantes* desde su analfabetismo e impreparación; y, en el segundo, las representaciones de algunos mecanismos y resoluciones de los contactos y conflictos lingüísticos, tendientes a la conservación y a los desplazamientos que determinan y manifiestan, a su vez, las reconfiguraciones identitarias.

154 155

Los mosaicos lingüísticos y las torres de Babel

El mapa lingüístico italiano, especialmente durante los flujos migratorios del siglo XIX, conformaba un mosaico complejo de dialectos y variedades lingüísticas regionales que evidenciaba, por una parte, un horizonte identitario múltiple, fragmentario y estratificado y, por otra parte, era índice de una conformación de pertenencia e identificación constituida desde realidades locales diferenciadas sin que, en algunos casos, se alcanzase una estructuración nacional unificadora. Esto significa que la reconfiguración identitaria de los sujetos, tendiente a alcanzar la integración y la definición después del desplazamiento migratorio, no tenía que realizarse solamente en la relación dialéctica con el nuevo espacio adoptado, es decir Argentina, sino también con el espacio ausente, fragmentado, estratificado, y con otros italianos en Argentina, que señalaban múltiples alteridades, (dis)continuidades y diferencias. La pertenencia y la identificación con una comunidad local podían ser, en algunos sujetos, las únicas formas de estructuración identitaria, sin que en la misma opere, antes de la emigración, una instancia de apelación nacional. La frase de Massimo D’Azeglio, «Fatta l’Italia, bisogna fare gli italiani», además de describir la fragmentación socio-cultural italiana en el momento de alcanzar la independencia y la unificación

del Estado, resume un proyecto político de construcción identitaria que, en muchos casos, se realizó fuera del territorio, asumiendo la condición de migrantes, de *italiani all'estero*, en el reconocimiento de coincidencias por sobre las diferencias, impulsados por políticas estatales tendientes a reforzar — o crear — lazos simbólicos de pertenencia. Esto se debió a que

(...) dalla fine dell'Ottocento, le autorità italiane, laiche ed ecclesiastiche, fanno di tutto per evitare che gli emigranti perdano la loro italianità. Lo Stato italiano e la Chiesa cattolica cercano di organizzare strutture in grado di preservare la cultura e la fede dei propri «figli» all'estero. Soprattutto nelle Americhe i funzionari diplomatici e i missionari si prodigano per salvaguardare l'italianità degli emigrati e finiscono per crearla, fondando e sovvenzionando scuole e associazioni italiane e promuovendo l'attività di organizzazioni come la Dante Alighieri. (Sanfilippo, 2005: 207–208)

Esta realidad ha sido representada en numerosos textos, en los cuales, además de describir y señalar las proveniencias geo-socioculturales de los *e(in)migrantes* a partir de su lengua, se pone en evidencia la multiplicidad lingüística del país de proveniencia, su fragmentación cultural, las divisiones que obstaculizan el proyecto de unificación nacional. La presencia del dialecto, entonces, no se concibe en su potencialidad comunicativa sino en sus limitaciones, como indicio de una alfabetización incompleta o ausente y como factor determinante de un fracaso político de organización del Estado–nación según principios asentados en la Modernidad. El dialecto se vincula con la cultura oral, por lo que en las representaciones se muestra a sujetos carentes de la capacidad de escritura–lectura y, por ello, muchas veces, víctimas de estafas. Si bien Gesualdo Bufalino en «Messaggi di “lingue tagliate”», incluido en *La luce e il lutto* (1988), se refiera a la emigración hacia Alemania, es significativa también para América la descripción de la voluntad de comunicación por escrito de los emigrantes, no obstante el analfabetismo de quienes, «riluttanti a dividere con uno scrivano estraneo e venale i segreti della propria intimità (...), ricorsero, per corrispondere, a un linguaggio di convenzione, un sistema di pittografie in sequenza, il cui senso risultasse intelligibile al destinatario» (Bufalino, 2006: 1274). La comunicación epistolar resulta, pues, espacio de visibilización de las realidades lingüísticas de los *e(in)migrantes*, tanto de su adscripción dialectal, de las interferencias, cristalizaciones y desplazamientos lingüísticos, como de la oralidad y del analfabetismo. Esto es relatado por Syria Poletti en *Gente con migo* (1962), cuya protagonista, *alter ego* de la autora, asume el «extraño oficio» de escribir cartas y contratos por cuenta de quienes no podían hacerlo. La problemática planteada por Poletti supera las derivadas por la incomunicabilidad lingüística, pues narra la fragmentación social y familiar provocada por los desplazamientos migratorios:

Abuela y yo éramos tan pobres que para comer teníamos que cobrar unos centavos por cada carta que escribíamos. Y esperábamos clientes como los esperan los abogados y los funebros. (...) A las madres que tenían hijos en América tampoco les cobrábamos nada. Era nuestra norma. En esas cartas iba más sangre que tinta, más silencio que palabras. Imposible cobrar todo eso. En las cartas para América no había que buscar giros difíciles ni retórica de actualidad, porque todas decían o callaban las mismas cosas. (Poletti, 1972: 10)

En las representaciones de los emigrantes italianos caracterizados a partir de los dialectos —especialmente cuando el dialecto es la única lengua que manejan y esto constituye el principal rasgo distintivo e identificadorio— se denuncia un doble fracaso: el del proyecto de unidad italiana del *Risorgimento* y el del *fare l'America*. La limitación dialectal acompaña, en consecuencia, la fragmentación política italiana y la incapacidad de emprender, tanto desde la perspectiva italiana como de la argentina, una gesta *e(in)migratoria* heroica, una integración social y un rescate moral en América. Giovanni Graziani en *La emigrazione italiana nella Repubblica Argentina* (1905) denuncia el mal de la «ignorancia» que provoca que los emigrantes renuncien, por vergüenza, a la propia cultura e, incapaces de comunicarse con otros compatriotas con una lengua común de pertenencia nacional por el uso exclusivo del dialecto, abandonen la lengua materna, sin aprender el italiano, percibiendo la extranjería y la alteridad dentro de la misma comunidad italiana. De esta manera se acentúa su fragmentación y disolución, pues los *e(in)migrantes* se encuentran en una situación de debilidad y precariedad social en Argentina, por lo que, al no poder mejorar sus condiciones socio-económicas, se determina, en consecuencia, el fracaso del proyecto de emigración:

156 157

Gli emigranti nostri diretti in America non conoscono l'italiano: ciascuno sa il dialetto della sua regione. Un Siciliano ed un Veneto sono fra loro stranieri. Non potrà mai iniziarsi fra loro quello scambio di parole che riuscirebbe talora a diradare le tenebre di parte della ignoranza reciproca; essi rimarranno muti perchè, già, parlando, non si comprenderebbero: non può stabilirsi fra i due quella corrente di idee che talora, cozzando fra loro nel fervore della discussione, potrebbero portare in campo una verità non saputa, non si può stringere fra loro quel legame di simpatia e di solidarietà che è il gran conforto nel dubbio, nello scoramento, nella sventura. Non potranno apprezzare le virtù e le glorie delle loro terre: ciascuno non conoscerà che le miserie della propia e null'altro: l'Italia rimarrà così sempre piccola nelle loro menti, chiusa sempre dentro di quell'orizzonte ristretto, che non si allargherà più. – Giunti in America rimangono storditi davanti al fasto delle grandi capitali. – Le considerazioni si ripetono. Saranno i deboli, i poveri di spirito. Occuperanno il gradino più umile della scala sociale. (Graziani, 1905: 85)

El desconocimiento de la lengua nacional revela para Edmondo De Amicis la carencia de la alfabetización y, por tanto, la imposibilidad de conocer los riesgos de emigrar. Sobre esta última falencia, la lectura que realiza De Amicis de la emigración italiana coincide con la de Luigi Barzini, quien denuncia la falta de preparación y formación de los emigrantes, porque ignoran no solamente todo lo relativo al país de destinación, sino también del propio. Giovanni Graziani apunta, por su parte, como causas del fracaso de los emigrantes italianos en Argentina a «la mancanza di preparazione e di organizzazione nonchè l'assoluto abbandono in cui li lascia la madre-patria (...) insieme con la profonda ignoranza che caratterizza» (Graziani, 1905: 86). Antonio Gramsci, en *Quaderni dal carcere*, denunció que la falta de información e interés en conocer la realidad vinculada con la emigración no se limitaba a quienes emigraban sino que incluía también a los literatos e intelectuales (Gramsci, 1977: 2254). De esta manera la emigración, en vez de transformarse en un hecho de sublimación y rescate social, o en una pacífica conquista por medio de la colonización y la expansión, conllevaba el abandono de las propias características y diferencias culturales, entre ellas la lingüística, para adaptarse al nuevo espacio.

En *Sull'Oceano* (1889) de Edmondo De Amicis las descripciones de los emigrantes

que se dirigen a Argentina y a Uruguay ofrecen un cuadro de las diferentes realidades de una Italia miserable, triste espectáculo no solo político-social sino incluso a nivel humano por las condiciones de pobreza y desamparo de estos protagonistas anónimos². Las caracterizaciones de los emigrantes según su lugar de proveniencia y sus formas dialectales son constantes en el texto y funcionan como categorías que permiten delinear un completo inventario de la hemorragia humana, en última instancia, un análisis del estado del país que sufría esta fuga en la totalidad de su territorio, dividido pese a la Unidad política. Así, en el capítulo «L'Italia a bordo» la descripción de los emigrantes, especificando su origen, funciona elípticamente como el diseño del mapa geográfico y demográfico de Italia, como condensación simbólica y significativa del Estado en su fragmentación regional³. Esta fuerte conformación identitaria de los emigrantes desde su pertenencia regional se manifiesta también lingüísticamente mostrando —como se evidencia en el capítulo «Sul tropico del Cancro» (De Amicis, 1996: 76–77)— la paradoja de la incomunicabilidad entre los miembros de un Estado unificado y la necesidad imperiosa de una lengua nacional. Esto no solamente respondía a un proyecto político de organización del Estado nacional y de definición de parámetros de identidad y pertenencia, sino también a una reafirmación y defensa de un horizonte de pertenencia más allá del territorio y de las fronteras estatales. Este proyecto reconocía la debilidad de los dialectos de los emigrantes frente a la imposición de una lengua nacional, sea «materna» o de adopción. Se trataba, entonces, de una manera de preservar la identidad, aun en condiciones de desplazamientos migratorios, a partir de la valorización de una única lengua que evitara la conformación de interlenguas o interferencias:

Ma bisognava sentire che vocabolario: era il primo saggio ch'io intendevo della strana lingua parlata dalla nostra gente del popolo dopo molti anni di soggiorno nell'Argentina, dove, col mescolarsi ai *figli del paese*, e a concittadini di varie parti d'Italia, quasi tutti perdono una parte del proprio dialetto e acquistano un po' d'italiano, per confonder poi italiano e dialetto con la lingua locale, mettendo desinenze vernacole a radicali spagnuole, e viceversa, traducendo letteralmente frasi proprie dei due linguaggi, le quali nella traduzione mutan significato o non serban più alcuno, e saltando quattro volte, nel corso di un periodo, da una lingua all'altra, come deliranti. Trasecolando gli udiu dire *si precisa molta plata* per «ci vuol molto danaro» *guastar capitali* per «spender capitali», *son salito con un carigo di trigo* per «son partito con un carico di grano». E in quest'orribile gergo tirava via a dar addosso alla Camera dei Deputati, al governo *atrasado* (rimasto addietro), al popolo di *mendigos*, e perfino ai monumenti d'arte, dicendo che, nel ripassare per Milano, aveva trovato il Duomo molto più piccolo di come l'aveva nella mente. (De Amicis, 1996: 37)

La lengua, es necesario recordar, constituía un problema clave para De Amicis, quien en *L'idioma gentile* (1905), además de insistir sobre la necesidad de su estudio con una preocupación inscrita fuertemente en el ejercicio de la didáctica, vinculó estrechamente a la lengua con la conformación identitaria colectiva e individual:

L'amiamo perchè è la nostra nutrice intellettuale, il respiro della mente e dell'animo nostro, l'espressione di quanto è più intimamente proprio della nostra indole nazionale, l'immagine più viva e più fedele e quasi la natura medesima della nostra razza. L'amiamo perchè è il vincolo più saldo della nostra unità di popolo, l'eco del nostro passato, la voce del nostro avvenire, verbo non solo, ma essenza dell'anima della patria. (De Amicis, 1905: 3–4)

Luigi Barzini, en su artículo «I figli degli italiani», publicado en *Corriere della Sera* y recogido sucesivamente en *L'Argentina vista come è* (1902), comparte la posición de De Amicis de identificación de la lengua como caracterizadora de la identidad de un pueblo, de tal modo que la misma actúa como elemento de cohesión y como vínculo con la patria aun en condiciones de exilio o emigración. De esta manera, el mantenimiento de la lengua implica la supervivencia de una patria más allá de las fronteras territoriales, constituida por elementos culturales y de carácter supranacional. Así, la lengua se concibe como «segno primo di riconoscimento» (Barzini, 1902: 175) y «parlare la propria lingua all'estero significa respirare un po' d'aria della Patria (...); poche parole del nostro idioma bastano a far compiere all'anima un rápido viaggio in luoghi amati e lontani, e farla tornare più lieta e serena» (Barzini, 1902: 175).

Esta vinculación entre lengua y nación fue planteada también, desde el nacionalismo, por Aníbal Latino (José Ceppi) en *El concepto de la nacionalidad y de la patria*, diferenciándose sin embargo de Edmondo De Amicis, pues sostuvo que «está comprobado que los dialectos no son un obstáculo para la existencia de las naciones» (Latino, 1914: 239) y afirmó la coexistencia de dialectos y lengua nacional, subordinando, sin embargo, los dialectos a la lengua, especialmente en la práctica literaria, pues

158 159

allí donde hay varios dialectos, como en Italia y España, ó varios idiomas considerados como tales por su abolengo ó por el hecho de hablarlos también otros pueblos de otras naciones, hay una lengua oficial que estudian y hablan, y por consiguiente entienden, la mayor parte de los habitantes. (Latino, 1914: 239–240).

Luigi Barzini, por su parte, en su defensa de la italianidad señaló, como De Amicis, la necesidad del italiano como lengua única y como «il vincolo più forte con la Patria d'origine» (Barzini, 1902: 177). Desde esta perspectiva, el predominio de los dialectos y la ausencia del italiano conducen a la desintegración de la comunidad de emigrantes, sea por la presión de la lengua del país y por las políticas de nacionalización, sea por la incomunicabilidad entre aquellos que provienen de diferentes regiones lingüísticas. Barzini, además, señaló que el uso exclusivo de los dialectos caracterizaba a la mayoría de los emigrantes, que no eran cultos, es decir, alfabetizados, lo que determinó una doble manifestación de extranjería, una en relación con el país de recepción del flujo migratorio, y otra en su vinculación con otros emigrantes aun proviniendo del mismo país. Los dialectos, entonces, construían fronteras entre los mismos emigrantes cuando no había un acompañamiento de la lengua nacional de origen, por lo que para alcanzar la integración los dialectos se desplazaban a favor de la lengua del país que los recibía, abandonando así una parte fundamental de la estructura identitaria de origen. Así, Barzini lo señaló:

Ebbene, quanti italiani in Italia parlano italiano?

I colti tutti; ma noi sappiamo che disgraziatamente essi non formano la maggioranza nella massa emigratrice. Gli altri parlano ligure, parlano siciliano, romagnolo, lombardo, napoletano, piemontese, ma non italiano. La nostra lingua non va più al nord di Pistoja e più al sud di Roma. Un povero lavoratore abruzzese si troverà di fronte ad un suo compagno d'emigrazione ligure, come di fronte ad uno straniero. Mancherà lo slancio dell'affratellamento. Essi non potranno parlarsi, perciò non potranno conoscersi. E per amarsi bisogna conoscersi. Ecco forse la prima e più grave ragione della dispersione, della scissione e della discordia.

(...) L'emigrato che non conosce che il suo dialetto, dovrebbe studiare l'italiano come una lingua nuova; è assurdo. Quando debe imparare una nuova lingua impara la più utile: quella del paese. (Barzini, 1902: 176)

La presencia de numerosas lenguas no solamente se registró en Italia durante el fenómeno de los grandes flujos migratorios, sino también en Argentina, sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, que era caracterizada en numerosos textos por su cosmopolitismo y su condición babilónica. Estas características no siempre tenían una valencia positiva vinculada con el progreso y el crecimiento demográfico, sino más bien una evaluación negativa que señalaba el caos y el peligro de disgregación social. La mirada se imponía desde el nacionalismo que buscaba conservar un patrimonio castizo que se consideraba verdadero baluarte de civilización, amenazada por la salvaje y bárbara inmigración. Esta es la descripción que ofrece Héctor Pedro Blomberg de Buenos Aires en *Las puertas de Babel* (1920), tal como señala Manuel Gálvez en la introducción:

Los puertos de Buenos Aires, y los barrios que los rodean: la Boca, el Dock Sur, el Paseo de Julio, son *las puertas de Babel*. Por ellos se entra en la ciudad monstruosa e inquietante donde todos los idiomas del mundo y todas las razas se confunden y mezclan. Arriba está la ciudad rica y poderosa. Abajo, es decir en las puertas de Babel, se aglomera la caravana de los parias, la turba sucia y doliente que arrastra por los puertos y los mares su desolación y su miseria. (Gálvez, 1920: 9)

La Boca, protagonista de la novela de Blomberg y mencionada por Manuel Gálvez, se configuraba para el italiano José Ceppi (Aníbal Latino) en *Cuadros sud-americanos* (1888) como el espacio más representativo de la inmigración italiana en la ciudad de Buenos Aires en una doble dimensión que comprendía, por una parte, la movilidad por su apertura como puerto y, por otra, el asentamiento y la integración como barrio eminentemente conformado por inmigrantes. La perspectiva positiva apuntaba al crisol de razas y no a la conformación de una Babel caótica y desintegradora:

en tierra los acentos de varias lenguas y dialectos de Italia que cruzan en todas las direcciones, (...) formando un espectáculo alegre, en el que la vida de tierra y la vida de mar se confunden, como en una gran fiesta de alianza, de fraternidad y de paz. (Ceppi, 1888: 24)

La visión babilónica de la ciudad se inscribe en *Libro extraño. Don Manuel de Paloche* (1899) de Francisco A. Sicardi, y aunque en este texto se registra el caos urbano, esta caracterización no deja de resaltarse positivamente por el crecimiento urbano y moderno que determinaba el abandono de la vida rural. La torre de Babel estaba causada, entonces, por una modernización que, no obstante todos los defectos, significaba evolución, progreso y trabajo. Sicardi, al describir la ciudad de Buenos Aires destacó que en ella «se habla un extraño lenguaje, una mezcla de todos los idiomas. Al fin se mueve la enorme caravana en medio de un pueblo vigoroso, que parece llevar en su sangre los gérmenes sanos de todas las razas» (Sicardi, 1899: 8). Desde el humor y la ironía de Sicardi el encuentro de D. Manuel Paloche con el guardián italiano, con el cual no logra comunicarse por las diferencias lingüísticas, no implica un conflicto o una situación violenta para el argentino, como lo había sido para el gaucho Martín Fierro el *no-diálogo* con el napolitano, sino

una manifestación del crecimiento del país, de la confluencia de razas, de la evolución de «esta ciudad políglota y enorme, sacudida por el vértigo de la creación y del crecimiento» (Sicardi, 1899: 19). El cosmopolitismo, al final, se revela en su faceta negativa como manifestación de un proceso dialéctico en curso, sin que se llegue a una síntesis unificadora que equilibre las diferencias. La mezcla y los contrastes no se resuelven todavía, en forma positiva, con la creación de una nueva *raza* civilizadora, que es la utopía que se auspicia Manuel Paloche, cual Quijote argentino, pues el país «es un hervidero de razas. De este crisol (...) ha de salir la verdad civilizadora. Todavía no estamos en ella» (Sicardi, 1899: 28), por lo que

al final le parecía que quedaba, á pesar de todo, mucho que hacer. Por lo pronto, él no comprendía cómo ha podido llegar á creer en la grandeza de un país cuyo idioma se parece á los de la torre de Babel, en un país cuya efigie heterogénea se revela en las costumbres, en la sociabilidad y en las artes. (Sicardi, 1899: 25).

160 161

Conservación y desplazamientos

En esta compleja situación de contactos lingüísticos, el horizonte identitario de los sujetos y de las comunidades se construye en una frontera múltiple y heterogénea que permite la reelaboración y la redefinición de pertenencias y alteridades. En ese espacio, caracterizado por la continua búsqueda de equilibrio, la fragmentación, los desplazamientos, las cristalizaciones, las sustituciones, las reactualizaciones tratan de resolver los conflictos de extranjería, de lejanía y de contrastes. En algunos textos las representaciones de los contactos lingüísticos relatan la conservación de una identidad de origen, incluso por mandato familiar. Así, Ferdinando Resasco en *Alle rive del Plata. Ricordi di viaggio* (1890) narra que, al llegar a Buenos Aires, reconoce el dialecto genovés, que él también habla en cuanto originario de esa ciudad, en la forma de hablar del *facchino* y, creyéndolo un emigrante, le pregunta si es de Génova. La sorpresa para Resasco se produjo al saber que el portero había nacido en América, también como su padre, por lo que el dialecto se conservaba sin alteraciones en la tercera generación de emigrantes. Esta anécdota (Resasco, 1890: 131) muestra, entonces, la conservación y transmisión intergeneracional del dialecto y de las formas culturales y simbólicas de pertenencia, así como la realización de la ley de Retorno de la Tercera Generación de Marcus Lee Hansen (1938). Edmondo De Amicis en «I nostri contadini», incluido en *In America* (1897) resalta, en la descripción de las colonias, el uso de piamontés y del lombardo como lenguas de comunicación (De Amicis, 1897: 61) y la comprensión de las colonias, para los emigrantes, como una extensión extraterritorial de su Patria. La lengua franca en las colonias no resultaba, según el relato de De Amicis, el español ni el italiano sino el piamontés, pues

era la lengua utilizada en los negocios incluso por miembros de otras comunidades. De esta forma el encuentro de De Amicis con los colonos representó una continuidad con la comunidad regional, sin que se plantearan fragmentaciones o tensiones:

Ora non è più in America; è nel suo paese, in Piemonte; anzi, in familia. – Vedrà – dicevano – la colonia di San Carlos. Là siamo tutti *patiotti*, migliaia di piemontesi, la più bella colonia di Santa Fe. Lo condurremo domani all'uscita della messa grande. – Migliaia di piemontesi, in fatti; nel consiglio comunale si parla piemontese; i tedeschi, gli inglesi, i francesi che hanno affari con la colonia, bisogna che imparino il dialetto, e lo imparano. (De Amicis, 1897: 61–62)

En *Emigrati. Studio e racconto* (1880–1881) de Antonio Marazzi, las representaciones del uso y de la conservación de los dialectos funciona no solamente como localización de los emigrantes, sino también como índice de una continuidad identitaria que produce una ruptura de las expectativas de (re)conocer la alteridad. Así, en vez de lo extraño se presentaba, en el nuevo espacio americano, lo conocido que, descontextualizado y en contraste con las expectativas frente al nuevo mundo, se conformaba como un próximo lejano. Dos anécdotas, en el primer volumen de *Emigrati. Studio e racconto*, relatan el *encuentro* de los protagonistas con otros italianos, delineando el extrañamiento y el asombro al reconocer la presencia italiana en América. El «encuentro» con un genovés, camino a la colonia, que los echa de su rancho cuando solicitan alojamiento (Marazzi, 1880: 302) y con los marineros marcan la ruptura de las expectativas de extrañamiento paradójicamente a través del reconocimiento lingüístico:

—Oh beate anime dei miei poveri morti! Sono dei nostri!... sciamò esterefatto il Codazzi, che s'aspettava di aver a che fare con gente di razza sconosciuta, parlante una lingua per lui affatto nuova. Erano infatti alcuni marinai appartenenti a diverse provincie italiane, che trovando pel momento minor convenienza a navigare l'Oceano che a fare il carbonajo, s'erano dati a quest'ultimo mestiere. (Marazzi, 1880: 275)

La conservación (o no) de la lengua materna, sea el dialecto o el italiano, es una constante en las representaciones y discursos sobre la emigración italiana en Argentina. Su desplazamiento o conservación dependía, entre otros factores, de la presencia femenina en el núcleo familiar, como señaló Giovanni Graziani:

Il marito, italiano, costretto da mille necessità a vivere in mezzo all'ambiente nuovo, ne assorbe a poco a poco tutte le caratteristiche ed è costretto a parlare sempre la lingua nazionale, ch'è la spagnuola, anche in casa, dove la moglie, creola, dal canto suo, nella consuetudine coniugale, cancellerà a poco a poco anche quelle ultime traccie d'italianità rimaste nel marito.

Se invece la donna di casa è una italiana, essa, che lontana dalle brighe dei pubblici negozi, vive delle gioie della familia e dei sacri ricordi della giovinezza, saprà invece infondere fin dai primi anni nei figlioletti l'amore alla patria lontana, parlerà loro delle sue bellezze e delle sue glorie (...) (Graziani, 1905: 82)

Por su parte, Aníbal Latino (José Ceppi) en *Lejos del terruño* (1905) describe la formación individual de interlenguas, a partir de los residuos deformados y cristalizados del dialecto, del italiano, adaptados al español. Se trata de una fragmentación de los códigos lingüísticos, por oscilaciones, debido a los contactos y a la voluntad de comu-

nicación, amplificados por la debilidad gramatical y la oralidad. La lengua con más prestigio desplazaba las otras, organizándose en estratificaciones y superposiciones:

Si no fuese cosa impalpable, si fuese cosa visible como lo es perceptible para el oído el lenguaje que al cabo de algunos años de residencia en América, hablan los italianos del vulgo, que ya cuando vienen no saben otra cosa que su dialecto, si pudiese recogerse como los fósiles, los animales y otras cosas de la naturaleza, no habría, sin duda, en los museos nada más extraño ni más digno de verse. Ya no es la lengua ni el dialecto lo que hablan, sino una mezcla bizarra y original de lenguas y dialectos, un lenguaje lleno de palabras contrahechas, cuyo origen y filiación se adivinan, pero que no pertenecen propiamente á país alguno. Sobre el fondo primitivo de su dialecto, que más ó menos siempre predomina, cada italiano sin instrucción agrega palabras españolas, criollas y de los demás dialectos de Italia, corrompiéndolas ó amoldándolas á su pronunciación peculiar. Por eso en la clase baja no se hallarán dos italianos que hablen igual en criollo, cuando pretenden hablarlo, como sucede generalmente. (Latino, 1905: 113)

162 163

Francesco Scardin, en cambio, en su *Vita italiana nell'Argentina. Impressioni e note* (1899) resalta el trabajo de las escuelas italianas en Argentina para la conservación y difusión del italiano valorizando el haber «*introdotto nelle scuole della Repubblica Argentina l'insegnamento della lingua italiana, come si è fatto di altri idioma stranieri, meno vitali ed importante, per l'Argentina, dell'idioma nostro*» (Scardin, 1899: 171). En relación con estas escuelas, explicó que muchos italianos enviaban a sus hijos a fin de evitar las pérdidas, las interlenguas y los desplazamientos lingüísticos, en resumen, como una forma de mantener un vínculo con la tierra y la cultura de origen.

Mínimas conclusiones

Este recorrido por algunas representaciones significativas de los contactos lingüísticos permite reconocer algunos genotextos y problemas claves vinculados con los desplazamientos, los conflictos, los reacomodamientos identitarios. La visibilización y abordaje en los textos indica su centralidad en las reflexiones sobre la *e(in)migración* italiana en Argentina, declinados desde diferentes perspectivas ideológicas, no necesariamente coincidentes. Por otra parte, en cuanto son discursos culturales que pueden leerse desde su literaturidad o no, el corpus asume una valencia documental que permite reconstruir un estado de consideraciones y posiciones frente a esas realidades, y también delinear un panorama de los discursos y de los mecanismos socio-culturales. Las representaciones y estilizaciones resultan, entonces, análisis de las *re/de*-construcciones identitarias del *e(in)migrante* que, como señala Sonia Floriani,

(...) *consapevole* della sua condizione esistenziale deprivata del senso di appartenenza e di quello di consistenza e di continuità, organizza *strategicamente* le sue risorse esperienziali al fine di *contrastare* il senso di estraneità o quello di frantumazione biográfica, e di *ridefinire* le *appartenenze* o di *ricomporre i frammenti* del suo vissuto. (Floriani, 2004: 92)

Notas

¹ Este trabajo recoge algunos resultados del Proyecto de Investigación «Incidencia de la cultura italiana en la configuración del imaginario argentino» del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET–Argentina) con sede en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Otros resultados relativos a las representaciones de los conflictos lingüísticos en vinculación con la *e(in)migración* italiana en la Argentina ya han sido presentados en trabajos anteriores (Bravo Herrera, 2014, 2015, 2017a, 2017b).

² Son numerosos los estudios que abordan las representaciones lingüísticas y dialectales en la escritura de Edmondo De Amicis, sea en su producción narrativa como en la periodística. Entre los ensayos que pueden mencionarse, entre otros, los estudios de Franco Pierno (2012), Lorenzo Tomasin (2012) y Matteo Grassano (2018).

³ Se incluye la cita de *Sull'Oceano*, aunque extensa, en cuanto la enumeración resulta oportuna para reconstruir un panorama del componente demográfico de la emigración italiana hacia América del Sur en la mitad del siglo XIX: «La maggior parte degli emigranti, come sempre, provenivano dall'Italia alta, e otto su dieci dalla campagna. Molti Valsusini, Friulani, agricoltori della bassa Lombardia e dell'alta Valtellina: dei contadini d'Alba e d'Alessandria che andavano all'Argentina non per altro che per la mietitura, ossia per metter da parte trecento lire in tre mesi, navigando quaranta giorni. Molti della Val di Sesia, molti pure di que' bei paesi che fanno corona ai nostri laghi, così belli che pare non possa venir in mente a nessuno d'abbandonarli: tessitori di Como, famigli d'Intra, segantini del Veronese. Della Liguria il contingente solito, dato in massima parte dai circondari d'Albenga, di Savona e di Chiavari, diviso in brigatelle, spesate del viaggio da un agente che le accompagna, al quale si obbligano di pagare una certa somma in America, entro un tempo convenuto. Fra questi c'erano parecchie di quelle nerborute portatrici d'ardesie di Cogorno, che possono giocare di forza coi maschi più vigorosi. Di Toscani un piccolo numero: qualche lavoratore d'alabastro di Volterra, fabbricatori di figurine di Lucca, agricoltori dei dintorni di Firenzuola, qualcuno dei quali, come accade spesso, avrebbe forse un giorno smesso la zappa per fare il suonatore ambulante. C'erano dei suonatori d'arpa e di violino della Basilicata e dell'Abruzzo, e di quei famosi calderai, che vanno a far suonare la loro incudine in tutte le parti del mondo. Delle province meridionali i più erano pecorari e caprari del litorale dell'Adriatico, particolarmente della terra di Barletta, e molti *cafoni* di quel di Catanzaro e di Cosenza. Poi dei merciaiuoli girovaghi napoletani; degli speculatori che, per cansare il dazio d'importazione, portavano in America della paglia greggia, che avrebbero lavorata là; calzoi e sarti della Garfagnana, sterratori del Biellese, campagnuoli dell'isola d'Ustica. In somma, fame e coraggio di tutte le province e di tutte le professioni, ed anche molti affamati senza professione, di quelli aspiranti ad impieghi indeterminati, che vanno alla caccia della fortuna con gli occhi bendati e con le mani ciondoloni, e son la parte più malsana e men fortunata dell'emigrazione». (De Amicis, 1996: 20–21)

Referencias bibliográficas

- BARZINI, L. (1902). *L'Argentina vista come è*. Milano: Corriere della Sera.
- BLOMBERG, H.P. (1920). *Las puertas de Babel*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada – Agencia general de Librería y Publicaciones.
- BRAVO HERRERA, F.E. (2014). «E(in)migración italiana en la Argentina y conflictos lingüísticos. Representaciones literarias y variaciones en las dos orillas». *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana* (RILL), 19 (1), 60–85. San Miguel de Tucumán: Insil, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2017a). «Espacios, fronteras y conflictos lingüístico–culturales. Representaciones de la e(in)migración italiana en la Argentina». *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni* (13), 173–183. Udine: Forum – Oltreoceano, Centro Internazionale Letterature Migranti, Università degli Studi di Udine.
- (2017b). «Humor y representaciones de la e(in)migración italiana en la Argentina» en CUSATO, D.A. y GALZIO, C. (Coord.), *Ricordando Antonio Melis. Omaggio degli amici di Testo, Metodo, Elaborazione elettronica*. Salem – Lima – New York: Axiara Editions, pp. 41–52.
- (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- BUFALINO, G. (2006). *Opere I (1981–1988)*. Milano: Bompiani.
- CEPPI, J. (Aníbal Latino) (1888). *Cuadros sud–americanos*. Buenos Aires: Librería Universal de Alejandro Miroli, Libro Editor.
- DE AMICIS, E. (1996). *Sull'Oceano*. Milano: Garzanti.
- (1905). *L'idioma gentile*. Milano: Fratelli Treves editori.
- (1897). *In America*. Roma: Enrico Voghera.
- FLORIANI, S. (2004). *Identità di frontiera. Migrazione, biografie, vita quotidiana*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- GÁLVEZ, M. (1920). «Prólogo» en BLOMBERG, H.P., *Las puertas de Babel*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada – Agencia general de Librería y Publicaciones, pp. 7–12.
- GRAMSCI, A. (1977). *Quaderni dal carcere*. Torino: Einaudi.
- GRASSANO, M. (2018). *La prosa parlata. Percorsi lingüísticos nell'opera di Edmondo De Amicis*. Milano: FrancoAngeli.
- GRAZIANI G. (1905). *La emigración italiana nella Repubblica Argentina. Opera corredata da recentissimi dati statistici seguita da numerosi allegati e da ricca notizia bibliográfica*. Torino–Roma–Milano–Firenze–Napoli: Ditta G.B. Paravia e Comp.
- HANSEN M. L. (1938). *The Problem of the Third Generation Immigrant*. Rock Island: Augustuna Historical Society.
- LATINO, A. (1905). *Lejos del terruño*. Barcelona: Casa Editorial Maucci / Buenos Aires: Maucci Hermanos.
- (1914). *El concepto de la nacionalidad y de la patria*. Valencia: Editorial Prometeo.
- MARAZZI, A. (1880). *Emigrati. Studio e racconto. Vol. I Dall'Europa in America*. Milano: Fratelli Dumolard.

- PIERNO, F. (2012). «Ah, povra Italia!». Appunti su dialetto e rappresentazioni linguistiche en *Sull'Oceano*» en POLIMENI, G. (Coord.) (2012), *L'Idioma gentile. Lingua e società nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis*. Pavia: Edizioni Santa Caterina, pp. 105–148.
- POLETTI, S. (1972). *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada.
- RESASCO, F. (1890). *Alle rive del Plata. Ricordi di viaggio*. Milano: Fratelli Treves Editori.
- SANFILIPPO, M. (2005). *Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana*. Viterbo: Sette Città.
- SCARDIN, F. (1899). *Vita Italiana nell'Argentina. Impressioni e note*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- TOMASIN, L. (2012). «De Amicis tra riflessione e prassi linguistica» en *Lingua nostra* (vol. LXXIII), 92–101.

Bravo Herrera, Fernanda

«Lenguas en desplazamiento. Representaciones literarias de problemáticas lingüísticas en la e(in)migración italiana en Argentina». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 153–166.

Fecha de recepción: 10 · 12 · 18

Fecha de aceptación: 20 · 02 · 19

Dossier 2

*literatura y género:
¿una tensión irreductible?*

Prólogo. Literatura y género, ¿una tensión irreductible?

Adriana Crolla
Centro de Estudios Comparados –
Universidad Nacional del Litoral

Bajo diversas formas de dominación discursiva que crean los paradigmas, los estereotipos, los fetiches, las mujeres escriben, debaten, buscan modos alternativos y proponen desafíos.

168 169

¿Qué escriben y cómo escriben las mujeres? ¿Cuál es la tensión que entablan con la palabra, cuál es el marco y el ámbito de lo pensado, hablado y escrito? ¿Cómo enfrentan las barreras del mercado y de lo consuetudinario? ¿Existe la literatura femenina o sólo literatura, incuestionable e incontenible, escrita por mujeres? ¿Para quién/quienes escriben las mujeres? ¿Cuál es el lugar que ocupa la literatura escrita por mujeres en el canon y en las decisiones de quienes diseñan los espacios curriculares?

Por ser una tensión que no acepta reducciones ni volver a estadios superados, es que propusimos para el «13^a Argentino de Literatura» —jornadas dedicadas a las letras en el país y que anualmente organiza la UNL con el departamento de Letras— un panel integrado por tres escritoras con experiencias, contextos y desarrollos diferentes, para que hablaran de su escritura y debatieran sobre *Literatura y Género*. El mismo se desarrolló el miércoles 14 de junio de 2017 y lo integraron María Rosa Lojo (Buenos Aires), María Teresa Andruetto (Córdoba) y María Rosa Pfeiffer (Santa Fe). Los textos presentados por cada una y el debate posterior con el público pusieron de relieve no sólo diferentes y a la vez confluyentes posturas, sino un marcado interés por la autorreflexión y la indagación colectiva.

La calidad, creatividad y riqueza de lo expuesto nos impulsó a solicitar el permiso de sus autoras para publicarlos. Revisados y con la anuencia de las mismas, los incluimos en este número a fin de adensar la mirada sobre estas tensiones ¿irreductibles?

Crolla, Adriana

«Dossier 5. Prólogo. Lenguas en contacto». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 169.

¿Qué escriben y cómo escriben las mujeres?

María Teresa Andruetto*

No sé si podría generalizar. Hay tantas mujeres como escrituras, por lo tanto intentaré hablar de lo que escribo yo, esta mujer que soy.

170 171

Me interesa la intensidad. Esa verdad de otro que en el proceso de escritura tal vez podemos captar, por eso siempre fui hacia escenas con las que sentí empatía porque he podido percibir algo que me unía a ese otro. El gran aprendizaje es cómo ser un observador intenso y no un espectador. Me doy cuenta en seguida cuando el camino para encontrarse con eso no ha sido verdadero.

Me interesa generar espacios para expandir los modos de pensar y de sentir, eso es lo más político del asunto: estrategias para poner en cuestión nuestras certezas. Lo que une al arte con la política es la posibilidad de establecer disenso, cómo me salgo de mí para mirar desde otro, porque tal vez las cosas no son como yo pensaba que eran. Tengo posicionamiento sobre muchos asuntos, cualquiera lo puede percibir, sin embargo nunca he tenido ni querido una escritura militante. A la hora de escribir, busco las zonas sutiles, los grises, los bordes, las incertezas, lo incómodo. Así como estuvo siempre mi interés por lo social y lo político, también estuvo siempre la riqueza de la palabra.

El narrador y su punto de vista son para mí más importante que los personajes. En la escritura no hay una sola verdad. La vida es así, inestable. Una novela, un cuento, son una voz que susurra al oído. Los escritores escribimos con un material prestado, porque la lengua no es nuestra, es de todos y fue construida por todos. En la oralidad está el lugar más vital de una lengua, también el más inestable, más inseguro, más inapresable. Cómo volver verdadera una voz, ese es el desafío. Ese personaje, que está hecho sólo de palabras, en su modo de decir, habla de sí mismo. Estoy muy atenta a los registros del habla, a los matices que eso tiene, porque en los matices está todo: convicciones, contradicciones, conocimiento y confusión. Un escritor no es un guardián de la lengua, sino alguien capaz de captar los pequeños desvíos que en el habla de alguien se producen.

* Escritora, nació en A° Cabral en 1954. Publicó libros de poemas, novelas, cuentos, ensayos y libros para niños y jóvenes lectores. Su obra fue traducida a varias lenguas. Obtuvo, entre otros, el Premio Novela del Fondo Nacional de las Artes 2002, fue finalista del certámen Rómulo Gallegos en 2010, ganó el Premio Trayectoria en Literatura Infantil SM (Guadalajara, 2009), el Premio Cultura de la Universidad Nacional de Córdoba y el Premio Hans Christian Andersen en 2012 y el Konex de Platino en 2014.

La literatura es memoria, no solo memoria histórica, sino también memoria del cuerpo, memoria de la vida cotidiana, memoria relatada por las mujeres de la casa. No hay una sola memoria y la memoria de cada quien está llena de olvido. Marc Augé dice que si no existiera el olvido, no existirían memorias, la memoria siempre opera por selección y esa selección no es gratuita en el sentido de que también es ideológica. Esas memorias son como un río subterráneo que en algunas circunstancias irrumpe y sale a la superficie, luego vuelve a hundirse y va y viene, pero que siempre está en nosotros. Es verdad que hay ciertos sectores populares que han perdido la memoria y ese es uno de los grandes dolores que tengo en este momento, pero también es cierto que hay un saber que está en el cuerpo y que rebrota. Esa voz social tarde o temprano regresa, del mismo modo en que en los procesos individuales regresa lo reprimido una y otra vez hasta que se hace un lugar en lo consciente. Las formas del arte que más me interesan son las que nos conectan con esa zona subterránea. Un individuo que yendo hacia sí mismo logra extraer algo de la voz social que fue macerando en él. Por eso, en los mejores momentos de los mejores escritores, quien habla por ellos es una sociedad.

Autobiografía/fabulación. Mis libros parecen más autobiográficos de lo que son, creo que eso tiene que ver con el modo de trabajo. Entra lo biográfico porque es casi imposible que no entre en una ficción, pero a la vez cuando uno intenta ser fiel a lo biográfico es difícil escapar a la fabulación. Yo no creo que haya una trasposición, creo en la escritura. Creo en el trabajo de cocción que la escritura hace con la vida. La ficción es el paso de lo crudo a lo cocido; hay una materia cruda que es la vida, que no está toda junta. En ese proceso de cocción el narrador lo es todo, hasta que no tenga un narrador que delimite qué entra y qué no (porque es tan importante lo que ingresa como lo que queda afuera) eso que tengo no entra en ebullición, no leuda. El escritor es como un cocinero, la escritura es cocción de ingredientes muy diversos; la gracia está en que la cocción se haga de tal manera que no se noten los ingredientes.

La identidad atraviesa de diversas maneras todas las cosas que he escrito, tal vez porque soy hija y nieta de inmigrantes que perdieron su lugar y aquí se buscaron a ellos mismos. Algo de esa nostalgia heredada que me circundaba le dio un tono a mi relación con el mundo. En los pueblos de donde provengo, la gente añoraba algo ilusorio también. Se dice que la escritura nace de la falta, que cuando no está la cosa, aparece la palabra. Yo me alimenté de dos faltas porque había muchos relatos de mi padre del mundo de allá, que era un mundo muy presente, pero virtual a la vez. Y también había una falta en mi madre porque tenía un universo interior muy rico, le gustaba leer y escribía unas cartas preciosas y en eso estaba el sueño de una cosa mayor que nunca se concretó, porque ella se crió en un pueblo donde había sólo escuela primaria. Esas faltas se unieron en ese deseo mío y entonces la búsqueda ha ido por ahí, por ese lugar de identidad que es mío y es a la vez social porque desde mi paso por la universidad, que fueron años de mucho compromiso político, yo empecé a leer en contexto y nunca más leí nada sin una dialéctica con el medio y con la tradición de la lengua.

¿Cuál es el lugar que ocupa la literatura escrita por mujeres en el canon y en las decisiones de quienes diseñan los espacios curriculares?

Tradición/genealogía. Hay cambios en esto, hay ciertas convicciones en las mujeres que hacen que insistamos en posicionar escrituras de mujeres, hay proliferación de estudios académicos. La maternidad me atraviesa en mi condición de madre y en mi condición de hija y más allá también a mis abuelas y a otras mujeres reales que entraron a alimentar mi imaginario con sus relatos. La colección *Narradoras argentinas*, que hacemos con Juana Luján y Carolina Rossi en el marco de la editorial universitaria EDUVIM, es un modo de mirar a las madres literarias. Hay algo del traspaso generacional, entre mujeres, que me atraviesa. Algo de este espíritu está en esta colección. Rastreamos escritoras, leemos o releemos escrituras, buscamos hacia atrás en las mujeres que escribieron y publicaron, para aprender de ellas, valorarlas, en el deseo de armar una genealogía, con la convicción de que nadie se hace solo.

172 173

Acerca de la escritura

Todo comienza con ciertos relámpagos de vida de otros que me llaman la atención porque en algún punto, todavía desconocido, se vinculan con algo muy propio. Después viene un arduo acto de magia: lograr que lo que veo se vuelva visible para otros. Lo que me atrae: escenas que presentan un ligero desacomodo/difunción/corrimiento de lo habitual, o que contradicen algún preconcepto que hasta entonces yo tenía sobre ciertas cuestiones. No me interesa lo que escandaliza ni tampoco lo verdaderamente extraordinario, me atrae más lo que es apenas *un poco extraño*, lo que se esconde bajo las apariencias, lo extraordinario o lo oscuro que habita en la vida de todos y que sólo con mucha atención, a veces, se deja ver. El huevo es el descubrimiento involuntario de una escena, después voy cavando ahí hasta que algo que todavía no conozco se revela en un sentido casi fotográfico.

Hay una frase de Demócrito de Abdera que siempre recuerdo: «todo está hecho de azar y necesidad», porque si bien el comienzo es azaroso, luego lo que me guía y empecina es la sospecha de que ahí se esconde una verdad personal. En ese alambique se fusionan experiencia e imaginación, lo ficcional y la (propia) vida.

Nunca escribí historias reales, pero tampoco puramente imaginadas. Todo lo que hice condensa situaciones que vi o escuché en oportunidades y tiempos diversos y también hay mucho autobiográfico que se filtra, pero nunca como un propósito sino de un modo que llamaría *estallado* (como si se rompiera un vaso en miles de pequeñísimos fragmentos y esos fragmentos se desparramaran en el texto y ya no pudiera quitarlos y a veces ni siquiera reconocerlos).

La imaginación es un vuelo que nunca se aleja del todo de la experiencia. «Cada uno de nosotros tiene un arco de sensibilidad más allá del cual nada existe», decía Wallace Stevens en *Adagia*, y esa sensibilidad está dada en buena medida por la capacidad de dejarse atravesar por lo vivido... Wallace Stevens dijo también que «lo real sólo es la base. Pero es la base». Yo creo eso.

Andruetto, María Teresa

«¿Qué escriben y cómo escriben las mujeres?». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 171–174.

Fecha de recepción: 10 · 05 · 19

Fecha de aceptación: 20 · 05 · 19

Las originales perdidas: una tradición literaria de mujeres para integrar el canon nacional

María Rosa Lojo*

Escribir más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer [...] Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre.

174 175

(OCAMPO, 1981: 9–10)

Esta frase de Victoria Ocampo, estampada en la *Carta a Virginia Woolf*² que antecede la *Primera Serie* de sus *Testimonios* (1ª. ed 1935), se convirtió en cita tópica. Claro que, desde la mirada actual, tal enunciación aparentemente simple se complejiza y se problematiza. ¿Qué entendemos hoy por ser hombre, por ser mujer? No podemos postular solo dos géneros, mujer y varón, sino múltiples y matizadas identidades que buscan y encuentran otros lugares. Ya no cabe ceñirse a la idea de género determinado por una biología binaria. La multiplicidad de las diferencias que desbordan lo biológico exhibe su condición de constructo social. No solo porque hay «cuerpos desobedientes» (Fernández, 2004) —travestis, trans— que se niegan a adscribirse al género asignado desde la biología, sino porque esos cuerpos tampoco se limitan a «pasarse al género contrario», con todos los estereotipos y regulaciones que lo definen; antes bien, se plantean conductas y valores que exceden la bipolaridad. El género y el cuerpo mismo, según la filósofa Judith Butler, son estructuras imaginarias e imaginadas. Su artificialidad es puesta de manifiesto, justamente, por las prácticas consideradas transgresoras. En una comunidad dada, el cuerpo, su apariencia, su ropa, sus conductas, se conforma como un espejo y un efecto de los condicionamientos de género y no a la inversa (Vartavedian, 2007).

* Hija de españoles, escritora e investigadora. Es Doctora en Letras por la UBA e Investigadora principal del CONICET. Profesora titular y Directora del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina de la Universidad del Salvador (Bs. As). Su obra creativa incluye libros de microficciones líricas/poemas en prosa, cuatro colecciones de cuentos y nueve novelas, la más reciente es *Solo queda saltar*, de 2018. Su obra fue traducida a más de seis idiomas y recibió numerosos premios y reconocimientos, entre los cuales el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores en 2018.

Cuando Victoria Ocampo escribía su carta a Virginia Woolf, esta problemática no era por cierto tan evidente. Pero sí resultaba muy claro para ambas que esos seres humanos catalogados como *mujeres* estaban en franca desventaja con respecto a los varones, en cuanto a sus derechos, sus oportunidades, su participación en la actividad pública, política, profesional y cultural. Y, por supuesto, en cuanto al interés y el reconocimiento que las tareas *masculinas* (por ende, *universales*) y *femeninas* (*particulares*) alcanzaban en la tabla de valores de la sociedad.

Tanto en esta carta a Virginia Woolf, como en el ensayo *La mujer y su expresión* (1936), Victoria Ocampo propone dos tesis atendibles: 1. Que la historia de la literatura universal ha sido, mayormente, un largo monólogo masculino, porque la literatura escrita por mujeres ocupa un lugar minoritario (tanto en publicación como en prestigio). 2. Que los varones, representantes del *hombre* universal, no parecen haber mostrado, tampoco, mayor inquietud por escuchar lo oculto tras ese silencio femenino. Por el contrario, han contado más bien con no ser interrumpidos en su secular monólogo. En todo caso, se han apropiado de la palabra y de la imagen de las mujeres. Las han representado, han hablado en su nombre, las han construido a su manera como sus personajes y creaciones. Hablar en nombre propio; hablar, también, desde la experiencia de sujeción que ha definido el lugar femenino en la Historia: esa es, para Ocampo, la asignatura pendiente de la que las mujeres escritoras podrán y deberán hacerse cargo.

Cabe preguntarnos, claro, cómo nos hacemos cargo. Las mujeres no somos un mero colectivo. Somos singularidades. Si nacer con un cuerpo biológicamente clasificable como masculino o femenino, no nos confiere de manera automática identidades sexo-genéricas, tampoco pensamos ni escribimos en bloque solo porque aceptemos reconocernos como *mujeres*. Ni siquiera si compartimos clase social, etnia y orientación sexual.

Sin embargo, se habla a menudo de *literatura femenina*, en mal y en buen sentido. Con intención denigratoria, que alude a estereotipos y clichés representativos, sentimentales o triviales, asociados a las mujeres (aunque no solo practicados por ellas). Y con propósitos reivindicatorios. Críticas feministas, como Michèle Soriano, han visto una «anamorfosis performativa» (2010), una distorsión o intervención que las creadoras imprimen sobre el canon y los géneros literarios consagrados por una cultura predominantemente patriarcal. Tal capacidad de alteración distinguiría y validaría a las autoras originales frente a otras convencionales, dispuestas a seguir carriles previstos. Pero más allá del género sexual, ciertamente toda obra creativa, ya sea escrita por varones o por mujeres, modifica y enriquece en algún sentido y a su modo un canon y unas formas genéricas y generales sobre las que se moldearon, de todas maneras, grandes textos literarios, aun bajo el régimen patriarcal.

No podría definir un ejercicio literario *femenino* o propio de *las mujeres*, considerándolas como un todo más o menos homogéneo, así como no lo haría en el caso de *los varones*. También me parece discutible apelar a pautas formales específicas que por sí mismas legitimen una *literatura femenina* frente a preceptivas o normativas de origen patriarcal.

Però puedo referirme a mis propias prácticas de lectora y escritora, que se insertan en un extenso horizonte histórico donde la producción literaria de mujeres ha sido, y aun es, postergada e invisibilizada. Como lectora-alumna, desde la escuela a la universidad, mi primera impresión ante esa literatura de mujeres fue la de vacío. Fuera de algún soneto de Sor Juana, no recuerdo haber leído en el secundario

ninguna obra escrita por una congénere. El ingreso a la Carrera de Letras, en la UBA, no mejoró las cosas. Así consta en *Todos éramos hijos* (2014), una novela autoficcional, que se ubica en el primer lustro de la década del 70:

Nunca estudiaría Frik en el canon que incluían las asignaturas de su carrera, un texto de firma femenina. Quizá solo el azar había hecho que no se explicasen en los programas las obras de las pocas autoras reconocidas, como Sor Juana Inés de la Cruz, Santa Teresa, Jane Austen o Virginia Woolf. Pero todas sus lecturas de escritoras, que habían empezado en la pequeña biblioteca de Ana, su madre, continuarían al margen de los claustros, a veces entre las paredes heridas y descascaradas de los Institutos de Investigación, en la calle 25 de mayo, donde encontraría tesoros ocultos que ningún profesor le había recomendado aún.

Cada vez fui desconfiando más de ese «azar» que siempre, en todo caso, tenía un mismo efecto: la inexistencia (o la eventual inclusión, solo a título excepcional) de nombres de autoras en los *curricula* escolares y académicos. Si bien las mujeres eran la minoría literaria, habían escrito y publicado libros. ¿Por qué no se los consideraba? ¿Estaban «mal escritos»? ¿Muy por debajo de los estándares estéticos universales (léase, masculinos)? ¿Cuál era, en todo caso, el criterio de la «buena escritura»? ¿Tal vez narraban experiencias juzgadas como deleznales, insignificantes, menores y minorizadas, porque eran las experiencias del género subalterno?

176 177

De ese azar, o causalidad, no se escapa ni siquiera una abanderada del género, Victoria Ocampo, musa rebelde. Precisamente en su carta a Virginia Woolf, habla de su *pobreza* de escritora latinoamericana, sin antepasadas literarias, contrastada con la *riqueza* de la tradición femenina británica en la que se apoya Virginia. Sin embargo, ignora por completo la obra de una compatriota aún muy cercana en el tiempo: Eduarda Mansilla (1834–1892), perteneciente, como ella, al *patriciado*, narradora y compositora musical pionera, políglota, autora de una gran novela originalmente escrita en francés: *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869). Seguramente Ocampo conoció en su infancia los cuentos de la Condesa de Ségur, pero no menciona los de Eduarda, primeros escritos y publicados, en 1880, por una autora argentina para niños argentinos. ¿Figuraría la Mansilla en su biblioteca familiar? Es difícil. En el entresiglos de la «sensibilidad victoriana», como la llama Pedro Barrán, se prefería ocultar a las damas que hubiesen incurrido en el delito de la exhibición intelectual. Por lo demás, aun conociéndola, quizá Victoria (abrumada por complejos geopolíticos) hubiera buscado distanciarse de esta señora criolla y cosmopolita que olía a pasado rioplatense, como los muebles de los cuadros de Figari, pero a quien, en varios aspectos, ella misma se parecía mucho.

Entablar un diálogo, desde la ficción, y también desde la investigación y la crítica, con mujeres como Eduarda y como Victoria, sujetos activos de una Historia cultural que enriquecieron y modificaron: esa ha sido, para mí, una de las maneras que elegí para hacerme cargo del largo silencio femenino. Además de fundar una colección de ediciones críticas donde se volvieron a publicar buena parte de los libros de Eduarda, le dediqué una novela a cada una: *Una mujer de fin de siglo* (1999), sobre Eduarda y *Las libres del Sur* (2004), que gira en torno a Victoria. Ambas ficciones conjeturan a qué se enfrentaron esas creadoras, dentro y fuera de sí mismas, con qué contradicciones debieron lidiar, qué legado dejaron, quiénes eran, quiénes hubieran querido ser; también, inevitablemente, se preguntan en qué sentido descendemos de ellas, por qué son nuestras precursoras. Tuvieron

entre sí muchas diferencias, de las que me he ocupado en varios textos críticos. Pero quiero destacar cierto enfoque compartido de la literatura. Las dos prestaron en sus textos consideración particular a una femineidad que percibían como injustamente inferiorizada: en el reverso oculto de la épica varonil, en la locura que se escapa por los bordes de la sumisión doméstica (Eduarda); en la belleza que se niega a constituirse como mero ideal erótico inspirador para la inteligencia activa masculina (Victoria). Ninguna de ellas escribió ni quiso escribir solo para sus congéneres. Creyeron, con todo derecho, que su literatura podía ser reveladora para ambos géneros. Y, como lo reclamaba Victoria Ocampo, no solo pusieron de manifiesto la subjetividad femenina, sino que discurrieron sobre ese otro, «el hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso» (1936, 23).

Pienso por fin especialmente en Eduarda, que, cuando la literatura nacional era aún un proyecto naciente y en marcha, pugnó diez años, como lo recuerda Sarmiento, «por abrirse las puertas cerradas a la mujer, por entrar como cualquier cronista o *reporter* en el cielo reservado a los escogidos (machos), hasta que al fin ha obtenido un boleto de entrada a su riesgo y peligro» (*El Nacional*, 1885). Y logró publicar, también, libros que apelaban a todas y todos, desde lo personal y lo político, aportando a la construcción simultánea de un país y de su literatura.

Falta aún que el tan mentado «sistema literario argentino» en cuyos lugares centrales siguen entronizados «los escogidos (machos)», reconozca en un pie de igualdad a estas «originales perdidas» (originales por únicas y también por fundadoras) y a quienes las sucedieron.

Nota

¹ La carta fue publicada por primera vez en la *Revista de Occidente*, n° 137 (1934).

Referencias bibliográficas

- FERNÁNDEZ, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- LOJO, M.R. (2010). «Sarmiento crítico literario y promotor de mujeres escritoras» en DE MARCO, M. y GONZÁLEZ, J. (eds.) *Visiones de Sarmiento*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, pp. 121–131.
- (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- OCAMPO, V. (1981). «Carta a Virginia Woolf» en *Testimonios. Primera Serie 1920–1934*. Buenos Aires: Sur, pp. 7–14.
- (1936). *La mujer y su expresión*. Buenos Aires: Sur.
- SORIANO, M. (2010). «Políticas transgénero y política de la in-diferenciación: Doquier de Angélica Gorodischer» en LOJO, M.R. y SORIANO, M. (dirs.) *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980–2010)*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador. Convenio entre Universidad del Salvador y Universidad de Toulouse II – Le Mirail, pp. 351–376.
- VARTABEDIAN, J. (2007). «El cuerpo como espejo de las construcciones de género. Una aproximación a la transexualidad femenina». *Quaderns—e de l'Institut Català d'Antropologia*, (10/b). [en línea] Consultado 12–11–2018 en <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/109038/0>

178 179

Lojo, María Rosa

«Las originales perdidas: una tradición literaria de mujeres para integrar el canon nacional». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 175–179.

Fecha de recepción: 10 · 03 · 19

Fecha de aceptación: 24 · 03 · 19

Género chico

María Rosa Pfeiffer*

Teatro y cuestiones de género

—¿Qué género prefiere? ¿De trama gruesa? ¿Más liviano?

—Tráigame el generito y se lo corto.

—Usted consiga el género y le hago un lindo modelito.

180 181

Podrían ser líneas de algún texto teatral, de alguna obra situada temporalmente entre los años 30 y 70. No pude resistirme a la tentación de escribirlas, apenas me convocaron para formar parte del panel «Literatura y género», desde mi especialidad: el teatro.

La mayoría de las mujeres tenemos una relación especial con las telas; por una abuela, una tía, una madre, una vecina, costurera, o vendedora de una tienda. De hecho, mi suegra tiene una retacería y cada vez que entro experimento la misma emoción que cuando de niña iba a jugar a la casa de una amiga cuya tía era tendera.

Pienso en las acciones que se pueden realizar con las telas/géneros: el género se puede lavar, coser, plisar, planchar, medir, doblar, fregar, rasgar, cortar, colgar. Y traslado estos verbos a las cuestiones de género: lavar, coser, plisar, planchar, medir, doblar, fregar, rasgar, cortar, colgar. Tiene fuertes sonoridades.

Y uno teatro y género, y tejo una tela delgada, fina, de límites imprecisos, de puntos invisibles, de urdimbre secreta.

Busco etimologías, significados. Género: (del latín *genus*, *-eris*, linaje, especie < *gignere*). Cualquier clase de tela. Grupo al que pertenecen una persona, un animal o una cosa según sus características.

Género femenino: el que desde un punto de vista gramatical se adjudica a las personas y los animales de este sexo.

Por otro lado, juego con clasificaciones que competen a mi *metier*: desde las consideraciones de Aristóteles sobre la tragedia (y la mención de la comedia en oposición), a lo que más adelante se agregó el «drama» con el advenimiento de la burguesía, pasando por un número interesante de géneros menores que se fueron hilvanando en la Edad Media. Hoy dichos rótulos podrían parecer confusos, insuficientes o infructuosos. Los *géneros* se intersecan para producir cruces y mixturas interesantes y diversas. Hay, sin embargo, una taxonomía que me interesa rescatar: a finales del siglo XIX y principios del XX, se denominaba al teatro de carácter popular «Género chico» (por su estructura sencilla, por su corta duración, por sus temas costumbristas). Algo de peyorativo en esta clasificación me hace pensar que tal vez algunas dramaturgas, según la concepción dominante, escribimos *género chico*. (Asociaciones libres).

* Dramaturga, directora, actriz, docente, investigadora, artista plástica, Profesora Superior de Artes Visuales, post titulada en Teoría del Arte. Fundadora de los Grupos «La comedia ambulante» en Santa Fe, «El Grupo de los diez» en Humboldt y «El dobladillo» en CABA. Discípula de Mauricio Kartun en Dramaturgia y de Gastón Breyer en Espacio Escénico. Obtuvo Becas del Fondo Nacional de las Artes y distinciones nacionales e internacionales a su producción.

Ahora bien, vamos a lo que entiendo nos convoca. Es la acepción de género proveniente de la antropología la que hoy en día resuena cuando hablamos de género. Entonces pregunto: ¿podemos hablar de una mirada femenina en el teatro por el solo hecho de que fueron obras escritas o dirigidas por mujeres? Pareciera que no, porque *lo femenino* no es «natural, biológico, universal, ahistórico ni esencial» (Lamas, 1996). Las características de la mujer no están determinadas biológica, sino culturalmente. Si la mirada femenina es considerada sensible, perceptiva, sentimental, delicada, emotiva, o lo que sea que pretenda atribuirse a *lo femenino*, ¿no habrá hombres, transgéneros y/o géneros no binarios que tengan también esta mirada? O miradas múltiples desde identidades diferentes. Que las mujeres escriban teatro no implica que lo que escriban sea un teatro de género. El género es significativo porque lo tomamos como un lugar desde el que actuamos políticamente, hombres y mujeres.

La mujer en el teatro. Las autoras y su visibilidad

Una investigación realizada en España sostiene que muchas mujeres escribían bajo el seudónimo de nombres masculinos (a veces el de sus propios maridos). En la historia del Teatro en Argentina siempre hubo mujeres escritoras, dramaturgas. El tema es la visibilidad o la invisibilidad de las mismas.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, las que lograron que sus nombres trascendieran tenían una posición económica holgada, o estaban muy cerca de hombres reconocidos, o empresarios, que *les dieron una mano*.

En dramaturgia podríamos considerar cinco etapas históricas de visibilidad de las mujeres. La primera a comienzos del siglo XX, un período en el que el teatro era prácticamente una empresa masculina. Sin embargo, las mujeres ya escribían sus obras teatrales con otra visión de las cosas. Lola Pita de Martínez, Alcira Olivé, Alcira Chaves de Vila Bravo. Alfonsina Storni, Salvadora Medina de Onrubia. En su obra *El amo del mundo*, Storni hablaba por boca de su personaje: «Yo soy más que una mujer: soy un ser humano. Y frente a Usted, porque no lo necesito, soy un ser libre... Lo miro de igual a igual». En *Las descentradas*, Salvadora Medina Onrubia decía: «Somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar... Entiéndame bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminidad». Sostenía que en la sociedad de su época ser mujer era vivir en el intento (Gliemmo, 1996).

La segunda etapa se da entre los años 40 y 80. Salvo el rescate de las autoras que hace Perla Zayas de Lima en su *Diccionario de autores teatrales argentinos* (2006), no hay estudios realizados sobre esta época.

Desde 1940 a 1960 encontramos pocas autoras: Sara Bianchi y Mane Bernardo (titiriteras), Malena Sandor, María Luisa Rubertino, Graciela Teisaire, Eugenia de Oro (obras infantiles), Marta Lehman, Maruja Gil Quesada, Alma Bresán (obras radiofónicas).

Desde 1960 hasta 1976, muchas mujeres aparecen en teatros experimentales y creaciones colectivas y se da una gran proliferación del teatro infantil. Podemos nombrar, entre muchas a: Elena Antonietto, Alicia Aliber, Elsa Borneman, Aída

Bortnik, Hebe Conte, Marta De Gracia, Laura Devetach, María Elena Walsh, María Rosa Finchelmann, Nelly Fernández Tisconia, Luisa Levinson, Beatriz Mosquera, Inés Mariscal, y por supuesto a Griselda Gambaro, que marca un hito con *El desatino* en el año 1965, a la que le siguen innumerables obras, hasta el día de hoy. Por supuesto que entre los años 76 y 83 muchas autoras debieron exiliarse, o callar. Fueron los años del silencio.

La tercera etapa es la de los años 80. En *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género* (2003) Magda Castellví de Moor señala que: «el especial interés que reviste el estudio de la dramaturgia de mujeres a partir de la década de los 80 se debe a varios factores, particularmente a la experiencia histórica misma de los años del “Proceso”». Y considera tres ejes: las metáforas políticas, la reflexión del proceso de redemocratización y la exploración de problemáticas sobre la mujer. La autora advierte sobre la tentación de caer en polarizaciones excluyentes sobre la escritura femenina y masculina; y, en cambio, considera a las mujeres como sujetos históricos, cuyas subjetividades se construyen en la propia experiencia sobre la realidad social, y no como una identidad predeterminada por los discursos hegemónicos. Estudios realizados sobre las obras dramáticas de Griselda Gambaro, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet, Luisa Calcumil y Patricia Zangaro ofrecen un amplio panorama de las propuestas temáticas y estilísticas de estas autoras. Griselda Gambaro comenta:

182 183

El hecho de ser mujer no ha condicionado mi temática; lo que sí ha modificado es el punto de partida de esa temática. Si en mis primeras piezas teatrales yo contaba la historia como una mujer que observa el mundo de los hombres (...), a medida que tuve más conciencia de esta condición particular necesité contar la historia, que involucra por igual a hombres y mujeres, a través de protagonistas femeninas.

Gambaro también señala que

el teatro tiene más que ver con lo social —quizás porque pasa a otras manos (...) está la corporeidad de los actores— y que la narrativa tiene que ver con preguntas que me hago a mí misma. Mientras que el teatro es un arte público, *impúdico*, la narrativa es para mí el espacio de lo privado, lo secreto, lo íntimo.

La cuarta etapa inicia en 2002. La dramaturga Adriana Tursi convoca a mujeres que escriben teatro para gestar *Dramaturgas I*, volumen del que tuve el privilegio de formar parte junto a Susana Torres Molina, Liliana Cappagli, Patricia Suárez, Beatriz Mosquera, Susana Lage y Lucía Laragione.

Había mucho teatro escrito por mujeres, pero muy poco registro de él. Hace algunos años —cuenta Tursi— la Secretaría de Cultura sacó el libro *Dramaturgos argentinos*. En ese tomo no había mujeres y a mí me llamó la atención porque además en ese año la mayoría de los primeros y segundos premios en dramaturgia habían sido ganados por mujeres. A partir de ahí, y viendo que empezaba a salir una serie de libros de estudios hechos por dramaturgas, lo que me llamaba la atención era que estaban los estudios que hablaban sobre las obras de las mujeres pero lo que no estaban eran las obras de esas mujeres.

Graciela G. de Díaz Araujo dice en el estudio preliminar de *Dramaturgas I*, publicado por Editorial La Abeja: «La dramaturgia femenina se ha legitimado, no sólo

por el interés en la literatura de género, sino también por su calidad y por aportar una mirada particular en la focalización del universo representado en las obras».

A su vez, la investigadora Lola Proaño Gómez, analizando las obras de Susana Torres Molina sostiene que

Las producciones teatrales más contemporáneas varían notablemente en la estética y el mundo que dibujan, son mucho más complejas y parecen dialogar con la teoría feminista más reciente, en este caso concreto, especialmente con la teoría de la interseccionalidad (que tiene en cuenta, además de las de género, las cuestiones de etnia, de condición social, de minorías sometidas).

La quinta etapa es del año 2014, con el Ciclo Autoras Argentinas en el Teatro Nacional Cervantes. Nuevamente Adriana Tursi, esta vez junto a Patricia Suárez, proponen al Teatro Nacional Cervantes la realización de un ciclo de Autoras Argentinas. Tursi y Suárez coordinan y participan del ciclo, al que también soy invitada, y que incluye a las autoras Beatriz Pustilnik, Ana Alvarado, Cristina Mellini, Laura Coton, Erika Halvorsen, Roxana Aramburú, Sonia Daniel, Amancay Espíndola, Susana Gutiérrez Posse, Beatriz Mosquera, Soledad González, Maruja Bustamante, Mónica Salerno, Susana Lage, Eloisa Tarruella, Lucía Laragione, y Mariela Asensio. En formato de teatro semimontado, se presentan veinte obras. Se lleva a cabo en la Sala Trinidad Guevara, una de las más pequeñas salas del Cervantes (para el género chico). Pero... Cervantes al fin.

¿Y los hombres qué decían?

En la sala de un teatro, en el Buenos Aires de 1788, debutó la actriz María Mercedes González y Benavides, viuda y madre de tres hijos. El padre de María Mercedes, descontento con el oficio elegido por su hija, se presentó ante la justicia para impedirle que actuara ante el público porque según él, actuando, su hija, «no sólo echa sobre sí la nota de infamia sino que la hace trascender a todos sus parientes». El pedido del padre fue aceptado, pero, después de seis meses de apelaciones de ambas partes, finalmente se falló en favor de la hija.

El escritor Nicolás Olivari dijo, refiriéndose a Alfonsina Storni: «...se podía platicar (con ella) de cosas hondas y hermosas como casi nunca se puede platicar con las mujeres». Fermín Estrella Gutiérrez sostenía, también respecto de la escritora: «Era, a pesar de lo varonil de su talento, extraordinariamente femenina».

Niní Marshall es un caso atípico dentro de la dramaturgia de su época, porque escribía sus propios libretos, pensando en sus personajes. Esencialmente escribía desde la actuación. En los comienzos de su carrera, en 1935

...el empresario Roberto Llauro propone al director de Radio El Mundo, un micro escrito e interpretado por Niní Marshall. A éste, la idea de un libretto humorístico escrito por una mujer le pareció tan insensato como pedirle a un chimpancé que toque el violín y cante. Pero, como por la plata baila el mono, dice, el director finalmente aceptó la propuesta y se dispuso a soportar las consecuencias. Fue un éxito. (Linares, 2006)

De ahí hasta nuestros días corrió mucha agua bajo el puente. Muchos hombres piensan distinto. Otros siguen todavía aferrados a estructuras de antiguos paradigmas (pocos expresándolo, la mayoría solapadamente). Prefiero no dar nombres.

Llegando al final

Escribo con mi cuerpo, mi cabeza y mi alma de mujer, con todo lo masculino que hay en mí, y con todo lo indefinido.

Desde las claridades y desde las brumas. Escribo ¿género chico?

—¿Me da unos metros más de ese género?

—¿Tanto para un vestido?

—No para un vestido. Para muchos vestidos... Mejor deme un rollo entero. En 184 185 cuestiones de género chico, queda mucha tela por cortar¹.

Nota

¹ En el año 2019, al momento de la publicación de este trabajo, se ha creado *La Colectiva de Autoras*, que reúne a más de 300 autoras de todo el país.

Referencias bibliográficas

CASTELLVÍ DE MOOR, M. (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y Género*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

GLIEMMO, G. (2006). «Alfonsina Storni. El cerebro y la pasión» en AA.VV, *Mujeres Argentinas*. Buenos Aires: Editorial Punto de Lectura.

LAMAS, M. (1996). *La antropología feminista y la categoría «género»*. México: PUEG.

LINARES, L. (2006). «Niní Marshall. Vida y gracia de Niní» en AA.VV, *Mujeres Argentinas*. Buenos Aires: Editorial Punto de Lectura.

ZAYAS DE LIMA, P. (2006). *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950–2000)*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Cuatro,
múltiples moradas
(un lugar para los pasajes discursivos)

La dramaturgia musical en el litoral. Una propuesta de estudio internacional

Aníbal Cetrangolo*

IMLA. RIIA. Universidad de San Martín**

Resumen

Se propone en este texto un examen comparativo referido a la actividad de teatro musical en el litoral argentino. El objeto lírico convoca al estudio interdisciplinario en cuanto el mismo reúne la actividad no solo de músicos sino también de literatos, artistas de lo visual y artesanos de profesiones muy específicas. Su estudio, en la Argentina de fines de siglo XIX y principios del siglo XX convoca necesariamente el examen de las migraciones. El registro de la historia de la ópera en el interior, desgraciadamente, es tema que, salvo muy pocas excepciones se circunscribe a la crónica circunstancial, motivada por lo general a la inauguración de algún teatro. Los archivos teatrales son escasos: los programas de sala no fueron conservados de manera sistemática y no fueron elaborados elencos de espectáculos. Estos teatros más que producir espectáculos, fueron receptáculo de *troupes* itinerantes. Los pocos documentos conservados dan cuenta, en efecto, de la presencia de las compañías y de los miembros que las integraban. Es imprescindible el estudio de las publicaciones periódicas para reconstruir un pasado muy vital. Es solo la comparación de esos datos provenientes de las diferentes salas del área lo que puede dar una idea de los itinerarios de esos grupos. Para hacer posible un estudio científico del tema y conocer el real espesor de esas producciones se impone, a su vez, el cotejo de los documentos provenientes de los teatros de la zona con los datos provenientes de las salas externas a ella, tanto de Buenos

188 189

* Nació en Buenos Aires. Es Doctor en Musicología (Ph. D.) por la Universidad de Valladolid. Dirige el Instituto per lo studio della Musica Latinoamericana (IMLA) que fundó con F.C. Lange. Sus investigaciones sobre Giacomo Facco fueron publicadas en cuatro volúmenes y sus estudios sobre las migraciones de la ópera en otros dos. Coordina el study group Relaciones Italo Iberoamericanas de la I.M.S. Diploma al Mérito Konex en musicología. Es docente de la Universidad Nacional de San Martín.

** Investigación en curso realizada por el grupo RIIA (Relaciones Italo-Iberoamericanas, International Musicological Society, Universidades Cà' Foscari Venezia-Cambridge-Valladolid-República del Uruguay-Universidad de San Martín), en colaboración con el proyecto trienal sobre Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna, dirigido por Fernando Devoto (PICT n° 2015-3831, «Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación», FONCYT 2016-2019). El proyecto comprende el examen de cinco teatros líricos construidos en las riberas del río Paraná en las ciudades de San Nicolás de los Arroyos, Zarate, Paraná, Gualaguay y Goya.

Aires como del exterior del país. Se describe la conformación de una base de datos ya activa hace decenas de años sobre estos temas y la incorporación a la misma de los datos provenientes de los teatros del litoral argentino.

Palabras clave

· Ópera · Migraciones · Litoral · Argentina

Abstract

In this text, we propose a comparative study of the musical theatrical activity of the «littoral region» of Argentina. Given the lyrical object of our study, we will attempt an interdisciplinary analysis that will include the craft of musicians, writers, visual artists and artisans with very specific professions. Likewise, we will study the migrations in Argentina around the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. The recording of the history of the opera in upstate areas of the country is, unfortunately, circumscribed to (with a few exceptions) the forms of circumstantial chronicles motivated by the opening of some new theatre. These theatre archives are however exiguous since theatre programs and information regarding the casts were not preserved systematically and the theatres did not really produce shows but rather hosted visiting theatre companies. The very few surviving documents attest to the existence and the members of these companies, hence, the importance of studying periodic publications. The study of these materials is vital to reconstruct the past and we gather this can be achieved by comparing data coming from different playhouses, which could in turn help guesstimate the itineraries of the aforementioned theatre companies. Similarly, to carry out scientific research on this issue and to learn about the real incidence of these theatrical productions, it is also necessary to draw a comparison between documents descriptive of nearby theatres with data pertaining to playhouses located in outer areas, that is, Buenos Aires and other parts of Argentina. This said, we hereby describe the configuration of a database that has been in active use for decades on these very complexities and the incorporation of new data regarding theatres from the «littoral region» of Argentina.

Key words

· Opera · Migrations · the «littoral region» · Argentina

Este texto ambiciona estimular el estudio de la penetración lírica en el interior del continente. Interesa aquí analizar el periodo de las grandes migraciones que a él aprodaron entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Este fenómeno ha influido en la determinación de los perfiles de esas comunidades que han acogido tanto a personas como objetos culturales y esto ha sucedido por dos motivos: por un lado, porque gran parte de los actuales habitantes de la región reconocen en aquellos viajeros a sus propios ancestros y por otro, a causa de la poderosa potencialidad de la ópera de penetrar en la vida cotidiana de las personas, incluso de aquellas que jamás la han conocido en el teatro¹. El interés sobre estos aspectos, por eso, no puede limitarse al mero ámbito académico en cuanto compromete al perfil identitario de la población. En este sentido, la comunidad entera es destinataria de estas páginas; por ese motivo algunas de las consideraciones que siguen resultarán tal vez triviales al estudioso especializado.

Durante el periodo en estudio, en el interior del territorio sudamericano, fueron construidos un número muy considerable de teatros. Gran parte de ellos, sobre todo en el caso de Argentina y Uruguay, fueron promovidos por sociedades de inmigrantes. La arquitectura de esas salas, su denominación, las manifestaciones proyectuales, indican un primer destino de esos teatros: la producción operística, lo que es notable en comunidades que poco tiempo antes de la edificación de esas salas habían debido afrontar problemáticas primarias. Puedo entonces cerrar este párrafo con la frase inicial del mismo, pero corrigiéndola con convicción: «durante el periodo en estudio, en el interior del territorio sudamericano, fueron construidos un número muy considerable de teatros *líricos*».

Dejando provisoriamente de lado la explicación de aquel particular vínculo de la ópera con aquellos migrantes predominantemente analfabetos², he de subrayar algunas características de un género que lo hace tan apto al desplazamiento. La ópera, en efecto, se define como objeto eminentemente trashumante y por ende transnacional³. Esa internacionalización hace que ella domine un territorio que no tiene una capital estable. Su centro es variable y cualquier periferia de hoy puede resultar el centro de mañana. Los habitués de la ópera bien saben que el «centro del mundo» en 1951 fue México cuando Callas cantó allí *Aida* o en 1969 resultó Buenos Aires cuando Price y Bergonzi se encontraron en un *Trovatore* mítico. Por cierto, hay sedes históricas —ineludiblemente La Scala, con sus innumerables estrenos célebres— pero para la ópera, siempre vigente, cuenta la luz del presente.

La investigación

Ese aspecto móvil de lo lírico hizo considerar, hace no demasiado tiempo a John Roselli, que para estudiar con provecho el fenómeno operístico era imprescindible examinar los archivos del Teatro Colón. Es relevante subrayar, a propósito de su excepcional personalidad, que Roselli, aunque devoto de la ópera lírica, no era musicólogo de profesión, sino más bien

un estudioso de la historia de la cultura. Él se colocaba en las antípodas de las arrogantes firmezas de las ciencias establecidas y por eso fue un convencido representante de los estudios interdisciplinarios; desde 1964 encontró una colocación académica ideal en la Universidad de Sussex, un ateneo fundado poco antes y que, precisamente promovía enfoques de apertura científica. Fue recién desde la década del 1980 —Rosselli tenía más de cincuenta años— que el estudioso publicó los textos que habrían de resultar fundamentales para el nuevo curso de los estudios del teatro musical y que recorrían un terreno casi intransitado hasta entonces por la academia: la historia económica de la ópera⁴. Precisamente son esos años los que pueden considerarse fundacionales de una nueva musicología italiana. Estas dinámicas peninsulares no fueron en absoluto ajenas a los estímulos de Rosselli. En efecto, es del 1984 un texto de Lorenzo Bianconi y Thomas Walker que por muchos motivos puede considerarse signo de un cambio de ruta respecto de los estudios anteriores⁵. Siempre en esos años, estos nuevos enfoques referidos al teatro lírico fueron nutridos por un grupo de investigadores —italianos y no— que idealmente fueron convocados en una obra imprescindible sobre estos temas: *La Storia della Opera Italiana*, coordinada por Bianconi y Giorgio Pestelli. En cuanto la mayoría de estos autores centrales para estos estudios, son desconocidos por la academia argentina, a riesgo de fatigar al lector, creo necesario al menos nombrarlos: el grupo comprende además de Rosselli, al célebre Carl Dahlhaus y a los ya citados Bianconi y Pestelli, pero también a estudiosos como Franco Piperno, Fiamma Nicolodi, Fabrizio Della Seta, Elvidio Surian, Sergio Durante, Mercedes Viale Ferrero, Gerardo Guccini, Kathleen Kuzmich Hansell, Renato Di Benedetto, Paolo Fabbri, Marzio Pieri, Roberto Leydi y Giovanni Morelli. Ellos se han ocupado de la ópera con nueva metodología y cubriendo un abanico de intereses de una riqueza desconocida antes; en una pluralidad que es, por cierto, impuesta por el carácter típicamente multifacético del teatro lírico. Fue comprendido inmediatamente cómo era el propio objeto de estudio el que convocaba a estudiosos de literatura, de la economía, de la plástica y de la arquitectura teatral con idéntica legitimidad y es por eso que fueron convocados trabajos interesados en aspectos como el estudio del sistema productivo —tan afín a los estudios de Rosselli—, el papel de los diferentes actores del espectáculo —el libretista, el compositor, el cantante— el examen del lugar teatral, el estudio de la dirección escénica, la presencia del baile en el melodrama, la dramaturgia y la teoría de lo lírico, los institutos métricos y formales del texto, el contacto con la literatura, la difusión operística en los estratos populares de la sociedad y la

función de la ópera en cuanto emblema de la nación italiana. Una generación sucesiva de valiosos estudiosos italianos continúa estos intereses con gran provecho; entre estos nombro al menos a Michele Girardi, Emanuele Senici, Emilio Sala y Marco Beghelli.

El grupo RIIA de la IMS

Estos nuevos estudios, que han dado especial énfasis al análisis de los aspectos de producción y circulación del espectáculo, han estimulado el examen de las migraciones de la ópera. Un particular grupo de investigadores se interesó especialmente en los viajes atlánticos del género y se propuso recabar datos sobre las *tournées* que, procediendo de Europa, seguían la ruta hacia las Américas. Se trataba de la misma vía que, contemporáneamente, hablamos de fines del siglo XIX, recorrían tantos migrantes. Fue así que, en 1992, en ocasión de uno de los encuentros quinquenales de la International Musicological Society, se formó un específico grupo de estudio de la I.M.S., el equipo RIIA (Relaciones Ítalo Iberoamericanas. El teatro Musical)⁶. Desde entonces RIIA estudia las actividades de los teatros líricos edificados sobre las ciudades puertos de aquel trayecto como Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, concentrándose sobre todo en la circulación de títulos y artistas que se transfirieron por esa vía marítima. Estos estudios, ya desde el comienzo de las labores, impusieron al grupo la necesidad de ordenar las informaciones no solamente en los lugares de llegada sino también en los de salida. Como abajo se explicará, para poder actuar un estudio relacional, resultó imprescindible forjar una herramienta que pudiese acoger con un formato homogéneo la masa de datos provenientes de fuentes muy dispares. Casi inmediatamente fue claro que del cotejo de datos surgían cuestiones del mayor interés científico. Así resultó que esos esfuerzos por estudiar la ópera en tránsito han generado, diferentes productos musicológicos que fueron presentados en numerosas publicaciones y reuniones científicas del grupo.

192 193

En tiempos más recientes, y de manera muy específica desde 2009⁷, el equipo ha afrontado un nuevo desafío: examinar la penetración lírica en el continente. La vocación «acuática» de la ópera⁸ nos hizo considerar in primis el aprovechamiento de las vías navegables. Esta estrategia, ya recorrida con éxito por Xoan Manuel Carreira en su examen de la penetración de la ópera italiana en Iberia durante el siglo XVIII⁹, es en este caso estimulada por la presencia de la gran cantidad de teatros edificados en las riberas de los ríos Paraná y Uruguay. La difusión fluvial no fue por cierto la única y el grupo en absoluto se exime del examen de tantas importantes salas que fueron construidas en centros urbanos surgidos junto a la red ferroviaria o que se desarrollaron en torno a algún tipo de explotación de gran interés económico.

Obstáculos

Siempre recordando el afán proselitista de este escrito y con el propósito de transferir nuestra experiencia a los estudiosos que convocamos a nuestras filas, creo útil reflexionar sobre los mayores obstáculos que hemos debido superar en estos años. Ellos no son insuperables, pero deben ser conocidos para que puedan ser afrontados. Como se verá, algunos parecen de una nimiedad desconcertante y son los más insidiosos porque resultan difíciles de detectar en su peligrosidad.

Una primera dificultad a sortear es la de cierto inmovilismo, cierta resignación, marcados por algunas convicciones acendradas y difundidas en la sociedad en general. Ideas del tipo «todos los italianos son musicales» o «aquí no se ha conservado nada» son realmente perniciosas en cuanto generadoras de prejuicios. Solamente un examen científico puede echar luz a zonas dominadas por el sentido común.

Pero cuando se abandona la calle y se penetra en la academia las cosas tampoco resultan simples; los desafíos son otros. La musicología es una ciencia relativamente reciente y las fuerzas de estos estudios en nuestros países son, si bien a menudo valiosas, también muy escasas. La producción científica en el terreno humanístico, por otro lado, y como no podía ser de otra manera, ha sido gobernada por pasiones políticas que si bien son de diferente signo, en general resultan identificadas por un común denominador de tipo nacionalista. Como consecuencia, tanto los estudiosos de lo étnico como los analistas de la música académica se han interesado de forma casi exclusiva por la música producida por gentes nacidas en el país. Si una actitud análoga hubiese sido adoptada, por ejemplo, por la musicología estadounidense, los colegas norteamericanos se habrían concentrado en el estudio de los *cheyennes*, el jazz o la obra de Samuel Barber y habríamos perdido los ensayos fundamentales de Philip Gossett sobre Rossini o de Richard Taruskin sobre Chaikovski. Esta actitud científica que aquí señalo es llevada a menudo a los extremos porque ni siquiera son estudiados los efectos locales de la música que ha llegado a estas tierras. Prueba de esto es que en nuestras universidades es mucho más sencillo encontrar tesis sobre la cumbia villera que sobre la recepción local de la música de Brahms, un músico que no es visto como del patrimonio de todos sino «de los alemanes». Es notable que se actúe sobre los productos musicales europeos un rechazo que no afecta a otros objetos culturales llegados de fuera como la comida: así resulta que los impulsos de narcisismo local han permitido a los argentinos apropiarse de la pizza —pronunciado infaliblemente *pixa*—, «que—es—mejor—que—la—italiana». Esto no ha ocurrido con un fenómeno musical tan difundido como la ópera, por ejemplo, que de forma curiosa es considerada, en Argentina, objeto elitista, extranjero, superado.

Por supuesto, escapan a esta lógica los muy valiosos esfuerzos que algunos estudiosos realizan en el examen de los enclaves de migrantes en Argentina¹⁰, y este grupo comprende algunos valiosos musicólogos¹¹; de todas maneras, resulta aún arduo mostrar cuánto es la sociedad general, toda la sociedad, la que ha sido conformada en la asimilación —a menudo muy peculiar— de fenómenos llegados de fuera. Como consecuencia de estas elecciones generales y académicas resulta que el estado de conservación de los materiales documentales que se refieren a estos estudios es crítico. El registro de la historia de la ópera en las localidades del interior es, desgraciadamente, un tema que, salvo muy pocas excepciones, se circunscribe a la reiteración rutinaria de los escasísimos datos. Estas pocas infor-

maciones son recordadas por el periodismo en las conmemoraciones, normalmente los aniversarios de la inauguración del teatro local. Sin embargo, hay muchísimo por hacer. Los teatros, si bien más que producir espectáculos fueron receptáculo de *troupes* itinerantes, representaron el fulcro de una actividad muy dinámica. La realidad de un teatro es lo que él ha presentado entre sus paredes, es decir la producción de espectáculos que esos sitios han sido capaces de organizar en su devenir. La documentación *princeps* para este tipo de estudio consiste en los afiches y programas de sala; allí consta la fecha del espectáculo, el título y el elenco, además de otras informaciones en absoluto secundarias como las publicidades que dan un fiel reflejo de toda una sociedad. Muy pocos teatros argentinos conservan esos materiales. En alguno de los casos, incluso salas de importancia, orgullosas de su belleza externa pero indolente respecto de la propia historia, conservan la famosa «caja de papeles viejos» donde entre documentos varios es posible dar con algún programa. Remedando una antigua comedia de Lope, esos mínimos materiales son conservados en un huerto que es inaccesible a quien es ajeno al *Círculo* dirigente. Los años pasan, los materiales, obviamente corren peligro; no se investiga ni se deja investigar. La situación es más alarmante cuando se percibe que no existe una presión adecuada de parte de la sociedad o de los especialistas para que este estado de cosas cambie y provocar que *los custodios* muestren al público un material que es de interés general. Esta actitud, sobre todo la de las gentes más conscientes, las de la academia, es importante. Ya no podemos hablar de descuido u olvido. Es imprescindible profundizar el mecanismo que ha conducido a ciertas elecciones para que este pueda ser modificado.

194 195

En la práctica operativa es obligado señalar otras dificultades que han retardado e incluso impedido en estos años no pocas de las iniciativas del grupo. Me siento obligado a describir esta situación ya que encuentro imprescindible extraerla de su oscura banalidad. Ocurre que en un mundo que se pretende globalizado e hiper comunicado no pocas veces un factor que ha atentado a nuestros proyectos con potencia destructiva ha sido la deficiencia de las comunicaciones, lo que, en un grupo como el nuestro, constituido como red difundida en el espacio, resulta letal. Es inútil contar sobre nuestro escritorio con la facilidad del mail, de Skype, de WhatsApp o de Facebook si esas herramientas no se usan y los mensajes no reciben respuesta. Por experiencia sé que son las personas más ocupadas —el vicerrector de la Universidad de Venecia, por ejemplo— quienes responden de manera inmediata a cualquier solicitud y que por otro lado son a menudo los jóvenes estudiantes de nuestro grupo que ponen a prueba la paciencia más tenaz. Aconsejo a estas personas y al lector en general consultar algún epistolario del siglo XVIII o XIX; se enterarían así que, por ejemplo, entre el 6 y el 11 de julio de 1889, Verdi —a la sazón en Montecatini— y su libretista Boito —que estaba seguramente en Milan— se intercambiaron al menos cuatro cartas.

Me atrevo a lanzar estas denuncias en esta sede, con la esperanza que también esto sea objeto de análisis. Estoy convencido que cualquier hecho social puede ser relevante para el estudio científico, incluso los mails que tardan en contestarse o el uso instrumental de la historia por parte de profesionales del área. Un examen de estos fenómenos que evite soluciones voluntaristas, podría modificar una situación hecha rutina y, sobre todo ayudar a comprender elecciones profundas, no conscientes, que han provocado —según creo— un progresivo degrado, la efectiva pérdida de la identidad comunitaria.

Cronologías

En general los teatros, al menos los que respetan la propia historia, no solo atesoran sus programas con orgullo, sino que organizan esos documentos y elaboran listas de los espectáculos posiblemente desde el momento inaugural. Para el RIIA estos materiales son preciosos: es precisamente la comparación de los elencos de títulos y artistas presentados en los diferentes teatros lo que permite establecer la circulación de óperas y operadores e intentar una evaluación de esas actividades. Se considere que otra premisa en el estudio es la de evitar la mera actitud descriptiva de los fenómenos locales. La realidad de un teatro es comprendida en función de la comparación con otras situaciones y en ese sentido no hay que temer el cotejo con lo que aparece lejano: «lo que necesitamos es buscar relaciones sistemáticas entre diversos fenómenos, no identidades sustantivas entre fenómenos similares» (Geertz, 2003: 51); es decir, para medir la real relevancia de los espectáculos en Zarate es esencial entender que es lo que sucedía en centros cercanos como San Nicolás de los Arroyos, pero también con la realidad europea.

Cuando nuestro grupo se abocó a estos cotejos, la tarea mostró inmediatamente sus dificultades: resultaba ímprobo realizar el estudio comparativo por algunos motivos fundamentales: por un lado, no es simple dar con un reservorio capaz de reunir en una misma sede las cronologías, en gran parte no digitalizadas, del Teatro della Scala, del Teatro San Carlo de Nápoles, del Teatro Municipal de Rio de Janeiro, del Teatro Solís, etc. Por otro lado, resulta que cada uno de esos materiales fue elaborado con criterios editoriales propios y diferentes. El grupo RIIA comprendió que era fundamental encontrar alguna vía para homogeneizar los datos y albergarlos en un continente digital único. Para ello ha elaborado una base de datos con informaciones recabadas de los teatros de la ruta atlántica. Esa base consta de diferentes secciones —tablas— que se refieren a las características de los lugares teatrales, de los datos de los operadores musicales y de los títulos que fueron presentados. Estos dos últimos aspectos son los más socorridos por los estudios y en la actualidad llegan a más de 30.000 registros. Obviamente, esta labor iniciada hace veinte años se encuentra en constante actualización y es ambición del grupo poner estos materiales a disposición del público en general a través de una plataforma informática. Esta herramienta ha permitido dar cuenta de itinerarios de títulos y recorridos de cantantes que eran absolutamente desconocidos antes y tales datos han resultado estímulo de numerosas tesis de doctorado que fueron dirigidas por miembros del RIIA.

El caso argentino representa una dificultad particular, derivada del señalado descuido en la conservación del documento programa: muy pocos teatros han elaborado ese tipo de cronologías que dan cuenta de la vida cultural de una comunidad. Así el caso de Buenos Aires, que contaba con al menos siete salas que regularmente ofrecían ópera; allí fueron elaboradas solamente tres cronologías: las del Teatro Colón y las de dos salas —una de ellas muy secundaria—: el teatro Coliseo y el teatro Doria, que luego se llamó Marconi. No existen listas de este tipo capaces de registrar la historia de sedes centrales de la ciudad como como el primer teatro Colón —inaugurado en abril de 1857— y tanto menos del Teatro

de la Opera, que fue la sala lírica central de la ciudad desde 1888 —cuando aquel Colón fue abatido— hasta la inauguración de la nueva sala en 1908. Aún más, la empresa del investigador se vuelve aun casi desesperante al constatar que la mayoría de los teatros ni siquiera conserva los programas de salas o los afiches de sus propios espectáculos. Por cierto, no se trata de elaborar la apología acrítica de este tipo de documentos; ellos deben ser estudiados con prudencia porque el anuncio impreso no es más que una promesa. Los amateurs bien saben cuántos resfríos o caprichos de los divos han provocado el reemplazo a último momento de un cantante o incluso la supresión de un espectáculo. Un programa o una fecha necesita de un cotejo con otras fuentes, como la información periodística, lo que no quita que tales documentos resultan de importancia muy relevante.

196 197

Oportunidades y la falta de programas

Como los programas se imprimían en tiraje considerable, muchos de ellos son atesorados entre las viejas fotos por personas en archivos privados como testimonio de alguna velada de ópera en la que participaron los abuelos. Los programas, además, son también objeto de pulsión fetichista y son acumulados por coleccionistas que resultan a menudo celosos de su propiedad. Esta última actividad ha favorecido un mercado caótico, sobre todo en internet, de ejemplares aislados de estos materiales. Por cierto, estos ejemplares aislados son eslabones y solamente injertados en la cadena que supone la colección pueden permitir el estudio sistemático.

Acciones de la sociedad

Si bien la situación descrita, puede llevar a una justificada desazón, la ignavia que se ha señalado en las instituciones puede provocar reacciones positivas en la sociedad. Como sucede con tantas áreas críticas, cuyo descuido por parte del *establishment* han provocado acciones por parte de la sociedad —como los temas ecológicos, por ejemplo—, una nueva conciencia de los ciudadanos podría revertir este escenario nefasto. Es importante que cada persona considere el valor del pasado familiar reconociendo la importancia del propio patrimonio de documentos; esa pequeña memoria merece ser conservada y compartida en una operación de profundo sentido ético. Los desvanes familiares son un archivo disseminado en las casas de Zárate o Santa Fe. Es muy probable que allí se encuentren documentos únicos, como así también que algunas personas mayores conserven memorias orales insustituibles. En nuestro tema musical habrá que aprender mucho de operaciones de este tipo que se han desarrollado en sitios como Génova en la recuperación de los diarios de vida de los migrantes o en Santa Fe con el proyecto

del *Portal Virtual de la Memoria Gringa* de la Universidad del Litoral¹². Los científicos nos pueden dar pautas de método insustituibles, pero es preciso recordar que es desde las cátedras que se ha decidido estudiar algunos temas y relegar otros. En la deseada ecología de la memoria que debe ser compartida por toda la sociedad se puede partir de una premisa: la historia es demasiado importante para abandonarla a los historiadores.

Acciones de la comunidad científica

Más allá de esta operación difusa, el rol del especialista es insustituible. Con relación a la reconstrucción de las actividades es posible —¿hasta cuándo?— recurrir a las publicaciones periódicas que anuncian la próxima llegada de una *troupe*, la critican después del espectáculo o la promueven a través de anuncios pagados. El estudio de esos datos escondidos en la que tal vez sea la última copia supérstite de un periódico en archivos descuidados es decisivo para reconstruir un pasado muy vital.

Aquí la labor de los investigadores, sobre todo de los estudiosos locales, es insustituible porque solamente ellos pueden monitorear *in situ* la dispersa red de archivos públicos y privados, la existencia de publicaciones con escasa difusión que en algunos casos han tenido una vida breve. La exterminada red de asociaciones de inmigrantes que cubre un país como Argentina representa también una vastísima trama de pequeñas bibliotecas y archivos que conservan revistas y diarios vinculados a esa específica comunidad; tal vez en un único ejemplar y en estadio absolutamente precario. La inmediata digitalización de esos materiales es tarea que debería interesar incluso a importantes instituciones que los países de origen de esos migrantes mantienen en Argentina, me refiero a los Istituti Italiani di Cultura, en primer lugar, o a las empresas extranjeras que residen en el país. La actual tecnología permite, con gastos muy contenidos, elaborar estas tareas imprescindibles.

Conclusión

Para hacer efectiva la participación a estas actividades tanto de especialistas como de la ciudadanía general, RIIA está organizando núcleos abocados a estas tareas en diferentes ciudades argentinas, uruguayas y brasileras. Uno de estos grupos es patrocinado por la Universidad del Litoral y es coordinado por Adriana Crolla. El referente de este grupo es Gaspar Bertoni, cuya referencia es la siguiente: gasparbertoni@hotmail.com. Asimismo las personas o instituciones interesadas en participar en este proyecto pueden dirigirse también a la siguiente dirección de correo electrónico: aecetrangolo@gmail.com y consultar la página informática www.imla.it.

Notas

¹ Cetrangolo, A.E. (2018b)

² He tratado de explicar cómo incluso personas provenientes de sitios carentes de salas líricas y deficitarias de educación formal conocían música y texto de las óperas: Cetrangolo (2018b).

³ Cetrangolo. A.E. (2015).

⁴ Fundamentalmente *The Opera Industry In Italy From Cimarosa To Verdi: The Role Of The Impresario*, (1984) y *Singers Of Italian Opera: The History of a Profession* (1992).

⁵ Bianconi, L. y Walker, T. (1984).

⁶ El grupo es coordinado por el Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana, fue formado en 1992 y su *chair* es Aníbal Cetrangolo.

⁷ Si bien RIIA se interesó por la migración lírica en el interior del continente desde diez años antes, fue desde 2009 que el grupo colaboró de manera institucional aportando informaciones históricas con el equipo organizado por TAREA, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la UNSAM que tuvo como objeto la restauración del telón de boca del Teatro del Círculo de Rosario, Argentina.

⁸ Cetrangolo, A.E. (2018a) y (2004).

⁹ Carreira, Xoan M. (1990), (1996) y (2003).

¹⁰ Es el caso de estudiosos como Fernando Devoto, Alicia Bernasconi, Adriana Crolla y otros.

¹¹ Así los estudios de Fátima Graciela Musri (2004), como *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad de San Juan 1880-1910* y los recientes trabajos sobre el tema de Silvina Luz Mansilla e Ignacio Weber.

¹² http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/portal_i.html

198 199

Referencias bibliográficas

BIANCONI, L. y WALKER, T. (1984). «Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera». *Early Music History*, 4, 209-296.

CARREIRA, X.M. (2003). «L'impresario Setaro» en *Il teatro dei due mondi*. Padua: Imla.

——— (1990). «El teatro de ópera en la Península Ibérica (hacia 1750–1775). Nicola Setaro» en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor del Profesor Doctor José López Calo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 27–117.

——— (1996). «Il balletto nella penisola iberica e nei paesi latino-americanos» en Basso, A. (coord.) *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*. Vol. V. Turín: Utet, pp. 661–697.

CETRANGOLO, A.E. (2018a). «Ríos vs. fronteras», *Amérique Latine Histoire et Mémoire* (35). [En línea] consultado 14–11–2018 en <http://journals.openedition.org/alhim/>

——— (2018b). *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia: Iannone editore.

- (2015) *Opera, barcos y banderas, El melodrama en la inmigración italiana de la argentina (1880–1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2003). «Opera y Puerto». *Opera e Vigo*, (4–5), 9–22. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- GEERTZ, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- MUSRI, F.G. (2004). *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad de San Juan 1880-1910*. San Juan: EFFHA.
- ROSSELLI, J. (1992). *Singers Of Italian Opera: The History of a Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1984). *Opera Industry In Italy From Cimarosa To Verdi: The Role Of The Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cetrangolo, Anibal

«La dramaturgia musical en el litoral. Una propuesta de estudio internacional». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 189–200.

Fecha de recepción: 15 · 03 · 19

Fecha de aceptación: 02 · 05 · 19

Cinco,

escenas de la vida académica

(un lugar para el encuentro
con nuestros invitados)

El mediador insomne: Fredí Guthmann en Asia y las Islas del Pacífico

Axel Gasquet*
(Université Clermont Auvergne)

Resumen

Este trabajo intenta capturar el legado de la vida y obra Fredí Ghutmann (1911–1995), notable poeta y aventurero franco–argentino que viajó y vivió extensamente en varios países de Asia y el Pacífico. Su inconformismo intelectual y su temperamento rebelde, lo condujeron a desarrollar una obra fragmentada, sugestiva y lúcida, que dejó profundas marcas en grandes escritores del siglo XX, como Benjamin Fondane o Julio Cortázar. Examinamos aquí los dispersos testimonios de su obra póstuma, contenidos en cuatro ediciones que reúnen sus poemas, correspondencia y álbumes fotográficos.

202 203

Palabras clave

· Fredí Ghutmann · legado · mediador · Oriente

Abstract

This paper attempts to capture the life and works legacy of Fredí Ghutmann (1911–1995), notorious Franco–Argentine poet and adventurer who traveled widely and lived in various countries of Asia and the Pacific. His intellectual nonconformism and rebellious character, led him to develop a fragmented, suggestive and lucid work, which left deep marks on great writers of the twentieth century, as Benjamin Fondane or Julio Cortazar. We examine here the scattered evidence of his posthumous work contained in four books with poems, letters and photo albums.

Key words

· Fredí Ghutmann · legacy · mediator · Orient

* *Doctor en Letras por la Universidad de París X; egresado de la Universidad de Buenos Aires y la EHESS de París. Es catedrático de Literatura y Civilización Hispanoamericanas en la Universidad Clermont Auvernia (Francia) e investigador titular del CNRS en el Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (IHRIM). Sus obras monográficas más recientes son: El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900–1950) (Buenos Aires, EUDEBA, 2015), El cielo protector, la literatura de viajes (Perú, Ediciones Aquelarre, 2015), La heredad del silencio. Escritores franceses heterodoxos (México, Universidad Veracruzana, 2008).*

*Emigrantes, diamantes de la tierra, flor salvaje,
pertenecesco a su raza,
yo llevo como ustedes mi vida en una valija,
devoro como ustedes el pan de mi angustia,
ya no pregunto cuál es el sentido del mundo,
planto mi puño duro en la mesa del mundo,
soy de los que nada tienen, de los que quieren todo,
nunca podré resignarme.*

BENJAMIN FONDANE, *Le mal des fantômes* (1936).

*Crecí entre la rebelión, los burdeles, los cielos ebrios y locos.
Pasé momentos de visión en las alas de Rimbaud.*

FREDI GUTHMANN

Examinaremos el legado oriental de Alfredo Jonás Guthmann (1911–1995), discreto explorador, fotógrafo y poeta argentino, procedente de una familia judía alsaciana. Conocido por sus amigos como «Fredí», su desahogada posición familiar le permite satisfacer su inmensa curiosidad por los pueblos y culturas del Asia y el Pacífico. De cultura cosmopolita (era bilingüe español–francés y hablaba corrientemente el alemán), su formación intelectual autodidacta le reserva un papel de mediador intercultural en la literatura franco–argentina. Ávido lector de poesía, fue amigo íntimo de Julio Cortázar y oficia como *passer* de las culturas orientales para con su amigo escritor (el personaje «Oliveira» de *Rayuela* está en parte inspirado en Fredí). Frecuentador de los cenáculos literarios y artísticos franceses (amigo de André Breton, Antonin Artaud y Benjamin Fondane), en el Río de la Plata traba relación con los escritores argentinos Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Daniel Devoto, Aldo Pellegrini y los artistas plásticos uruguayos Joaquín Torres García y Pedro Figari.

Su obra poética permaneció inédita y fue escrita en francés (Venturini, 2011). Sus muchos poemas y carnets de viajes fueron editados póstumamente por su viuda, Natacha Czernichowska. Se editan dos títulos con sus poemas, el primero bilingüe y el segundo en francés: *La gran respiración bailada/La grande respiration dansée* (1997) y *Le grand matin définitif* (1998). Más recientemente, los testimonios fotográficos de sus expediciones por Asia y el Pacífico fueron reunidos en sendas ediciones francesa (2004) y argentina (2009), que incluyen numerosa correspondencia, junto a textos de y sobre el autor.

A través de esta obra rica y fragmentaria, testimonios vivos de su fascinante universo intelectual y espiritual, trataremos de resumir su personalísima visión de las culturas del Pacífico, China y la India, país este último en donde el matrimonio Guthmann vivió durante dos tumultuosos años, poco después de su independencia.

I. Semblanza biográfica

Alfredo Guthmann nace en San Isidro el 12 de noviembre de 1911, en el seno de una familia judeo–alsaciana hostil a la anexión alemana de Alsacia tras la guerra franco–prusiana de 1871. Su padre fallece cuando Fredi tenía apenas dos años, y su hermano mayor, Georges, tres. De Buenos Aires su madre regresa a Estrasburgo junto con sus dos hijos, donde Fredi realizará una escolaridad brillante, llegando a ser con apenas trece años el bachiller más joven de Francia. Sin embargo, en 1925 el joven Fredi padece el repentino fallecimiento de su madre, víctima de una intoxicación, y tras este infortunio decide no emprender estudios superiores. Su tío francés, Simón Guthmann, asume entonces la tutoría de los hermanos. Fredi inicia una etapa de gran turbulencia, marcada por una indomable rebeldía contra el dictado familiar, que alentaba en ellos el éxito social y la prosperidad económica; dicho mandato es en cambio aceptado con docilidad por su hermano mayor, que será médico. Fredi sigue en un primer momento a su hermano Georges a París. A los diecisiete años viaja por Yugoslavia; despojado de sus pertenencias por un truhan, debe apañarse durmiendo en los cementerios. Con dieciocho años la familia lo envía de regreso a Buenos Aires para aprender el oficio paterno, que fue joyero, para reiniciar el lucrativo negocio familiar. En poco tiempo se convierte en un experto; pero los negocios lo aburren. Con apenas veinte años parte hacia Polinesia y Melanesia. Navegador solitario, permanecerá explorando diversas islas entre 1931 y 1932 [Foto 1], acompañado en ocasiones por dos jóvenes australianos [Foto 2]. Visita y convive con diversas tribus antropófagas en Malakula [Fotos 3 & 4], en el archipiélago de Vanuatu. La vida aventurera lo exalta, «estoy más orgulloso de mi vida que de mi obra», había sentenciado con tono perentorio con apenas diecinueve años.

En 1933 regresa a París y establece pronto contacto con los surrealistas, trabando relación con Antonin Artaud y André Breton; pero establece sobre todo una estrecha y duradera amistad con Benjamin Fondane, escritor judío rumano emigrado en Francia. Los primeros lo invitan a publicar sus poemas, pero Fredi declina pues no considera el momento oportuno para difundir su obra. Aunque la propuesta era halagüeña, Fredi juzga en efecto el ofrecimiento muy desproporcionado: «Breton era una luz —afirma— y nosotros las polillas alrededor» (Guthmann 2009: 166). En 1934 emprende una nueva aventura y parte rumbo a Tahití, las Islas Gambier y los mismos sitios del primer viaje. De la Polinesia pasa luego a Japón y China; en este último país permanece cierto tiempo en medio de una situación política convulsa. El inicio de la guerra en Manchuria y el Pacífico frenan su ardor viajero; Fredi regresa a Buenos Aires y comienza a frecuentar a la élite literaria y plástica porteña.

En su ciudad natal conocerá a Natacha, su futura esposa. Promediando la década de 1940 Fredi se liga en amistad con el joven Julio Cortázar, recién llegado de Mendoza, donde había pasado año y medio como profesor titular de literatura francesa en la recién creada Universidad Nacional de Cuyo (Correas 2014:

25–32). Organiza en Buenos Aires, en la Galería Muller, las primeras exposiciones del célebre pintor uruguayo Joaquín Torres García (fundador del universalismo constructivo). Terminada la segunda guerra mundial regresa a París y por intermedio de Pierre Loeb conoce a Pablo Picasso, con quien tiene varias entrevistas; a comienzos de 1948 visita nuevamente a Artaud en el hospicio de Ivry; en Italia se lía en amistad con el pintor esloveno Zoran Music. En Buenos Aires se casa con Natacha en 1949 y parten juntos a vivir dos años en la India, que acababa de lograr su independencia. Este será un hecho capital en la vida aventurera y dislocada de Fredi Guthmann; en la India su espíritu insatisfecho encuentra al fin una respuesta mística a sus inquietudes y desasosiegos. El impacto de la cultura y el pueblo hindú es tan determinante que Fredi deja de escribir poesía a partir de esos años. Su espíritu torturado y alma fragmentada desde la infancia por las vicisitudes familiares, encuentra al fin sosiego y recobra cierta unidad. Analizaremos este punto más adelante, recomponiendo parcialmente este episodio con sus textos póstumos.

En 1951 el matrimonio Guthmann regresa de la India y se afinca definitivamente en Buenos Aires, intercalando regulares viajes a Francia y Europa. Fredi se ocupa de la joyería y participa activamente de la vida cultural y artística porteña, prosiguiendo con voracidad la lectura de poesía y filosofía mística. En 1970 se retira de los negocios y cierra la joyería; poco después el matrimonio se instala en Mar del Plata, donde residirán por casi veinte años, alternando con estancias en Buenos Aires y frecuentes viajes a Europa. En 1992 Fredi sufre un infarto cerebral que lo priva del habla, pero sigue leyendo incesantemente. Fallece en la ciudad balnearia el 8 de enero de 1995.

II. Los pueblos del Pacífico

Según trasuntan sus textos dispersos, para Guthmann la aventura es primordial y fundadora, insuflando un sentido a su vida. Pero no se trata en absoluto de la aventura como performance. Al contrario, la aventura es una dimensión vital de la intimidad existencial, una forma de reencuentro con su identidad dislocada. Fredi busca por los caminos del mundo lo inhallable (esto es, el «sentido poético»), que otros creen encontrar aferrándose al orden y la seguridad material. Para Fredi sólo la poesía es capaz de dar relativa cuenta (en modo subjetivo y transitorio) del caos de la vida real y su efervescente multiplicidad; la aproximación poética del mundo es la única vía para recobrar el equilibrio dentro del desajuste inconfortable (principio ontológico) que se establece entre el hombre y la realidad. Los versos de Benjamin Fondane citados en el epígrafe van en la misma dirección que el desarraigo nómada de Guthmann. Ambos están atravesados por una aspiración absoluta (una *afirmación*): captar y poseer todas las infinitas determinaciones del hombre. Esto es lo que Fredi distingue como el «sentido poético»: una comunión profunda con la alteridad humana.

Los documentos de sus viajes por las Islas del Pacífico se componen de cartas [Fotos 5 & 6] y fotografías. Las primeras están destinadas en gran medida a su hermano Georges, que ejerce la medicina primero en Francia y, después de la guerra, en la

Argentina. Georges era la antítesis de Fredi, pero sin embargo compartían una gran complicidad afectiva y profunda sensibilidad artística (su hermano se interesaba también por la pintura y la escultura). La fotografía fue una constante pasión juvenil de Fredi; a pesar de su inmensa sagacidad visual, nunca se vanaglorió de esta actividad. Discreto, apenas menciona en su correspondencia su intensa labor fotográfica. Altruista y desprendido, entrega numerosos clichés tomados en las Nuevas Hébridas (nombre colonial de Vanuatu) a su amigo Tom Harrisson, de la Universidad de Oxford. Este las publica como ilustraciones de su completo estudio antropológico sobre los indígenas de Vanuatu (*Savage Civilisation*, 1937)¹ [Fotos 7 & 8]. Explícitamente Fredi no quiere aparecer como autor de las fotos, pero el antropólogo británico igual lo incluye en sus agradecimientos (Harrisson 1937: 8). Durante la segunda guerra mundial, Harrisson, que estaba de regreso en el Pacífico, le escribe a su amigo en Buenos Aires proponiéndole realizar una nueva expedición conjunta entre los Big Nambas de Malakula. Pero Fredi declina el ofrecimiento por el alto riesgo que entonces supone la travesía marítima de Sudamérica al Pacífico. Tras dicha expedición Harrisson editará su segunda obra: *Living Among Cannibals* (1943). Otros tantos objetos de arte tribal traídos del Pacífico son cedidos por Fredi al etnólogo y coleccionista Paul Rivet, el célebre fundador en 1937 del *Musée de l'Homme* de París, donde son exhibidos durante treinta años con el nombre del testador.

206 207

El legado epistolar de Fredi, escrito en francés y también publicado en forma póstuma, da cuenta de su visión profundamente crítica del colonialismo europeo en el Pacífico. Fredi denuncia el egoísmo y la explotación de los colonos hacia los pueblos nativos y la gran hipocresía de los misioneros cristianos, a quienes considera cómplices directos de la empresa colonial. Sus viajes están motivados por una busca intensa de los valores humanos en la alteridad más radical, que asimismo constituye su gran ambición poética y existencial. Por tal razón Fredi Guthmann, dondequiera que vaya, intima fácilmente con los locales y se abandona a la sensualidad de las mujeres nativas (la dimensión erótica del viaje está siempre presente en su correspondencia) [Foto 9]. Su experiencia con los pueblos primitivos es más que una simple audacia de aventurero: constituye la búsqueda inextinguible de una exigencia íntima y personal, metafísica y trascendente: el contacto con la alteridad radical le proporciona «los elementos de ese *simbolismo bárbaro* que es la clave de sol para nosotros» (Natacha Guthmann, 2009: 20. Subrayado nuestro).

Esta busca existencial del joven viajero es solitaria y el espíritu taciturno impregna a menudo su cotidiano. Pero Fredi conoce las razones que lo empujan a prolongar indefinidamente su periplo por el Pacífico. Escribe a su hermano:

No tengo decidida la dirección: dudo entre ir a Japón o dirigirme a Francia. La perspectiva de regresar con ustedes es algo infinitamente delicado: por un lado me sigo sintiendo incapaz de entrar en cualquier sociedad organizada, *inadaptado*, y también la secuela de dolores ocultos [...] (*Ibidem*, carta XII: 51).

Durante su segundo viaje de 1934, con tono introspectivo escribe Fredi otra carta a su hermano Georges:

La melancolía se ha adherido a mis talones y no me libraré de ella sino aislándome lejos de los mercados, de las ciudades. Mi experiencia va hacia su etapa crítica. *El futuro me parece disponible, me refiero al futuro espiritual*; ¿acaso el destino se pondrá a solicitar más fuertemente

mi vida? ¿Quién sabe? [...] La unión de todo lo que fue vivido y de lo que será sólo se realizará en la mente. [...] Me hace falta un equilibrio permanente para lo que debo ser y debo hacer y estoy cansado de ser un fragmento, un *shrapnel* [una esquirla], y de no expresarme más que en fragmentos. He regresado a la Polinesia después de un triste año en Francia. (*Ibidem*, carta XVI: 58–59. Subrayado nuestro)

Crítica también sin remilgos la ‘estrechez mental’ de la sociedad colonial en Nueva Caledonia. En Numea concluye sus observaciones del siguiente modo: «[...] el infaltable complemento de sus falsas mujeres engalanadas; la sórdida politiquería de los colonos desgraciados. También estoy cansado de la bajeza humana. Todos se admiran; la mujer especula; no hay nada más potable que la estupidez cuando se acompaña con sencillez» (*Ibidem*: 59). Su experiencia en el Pacífico se resume en un fuerte rechazo de la sociedad colonial, anverso de su entrega absoluta para con los pueblos nativos [Fotos 10 & 11]. Fredi explora las dimensiones infinitas del encuentro con el otro; sólo en este encuentro con la alteridad se siente a gusto y recobra la ansiada unidad perdida de su existencia.

Todo un mundo separa a Fredi de la vida de los colonos franceses en Nueva Caledonia o las Nuevas Hébridas (Vanuatu). Los Guthmann son una familia judeo–alsaciana desarraigada que viven en un prolongado estado de exilio mental, pero este sentimiento y esta identidad nómada es el resultado de múltiples factores que se combinan y que lo aproximan a la estampa clásica del «judío errante»: ni alemán (aunque habla esta lengua), ni completamente francés (litigiosa tierra de sus ancestros), ni integralmente argentino (país natal al que vuelve ya adulto), ni del todo judío por tradición (pues recibió una educación secular y laica). Su «disponibilidad» mental y espiritual es absoluta, posee una cultura cosmopolita y políglota, sus holgados recursos financieros provienen de una actividad económica urbana y elitista (la joyería); estos elementos alcanzan para situarlo en las antípodas de la mentalidad colonial europea: los colonos franceses (y europeos en general) provenían mayormente de las clases sociales medias (funcionarios de la administración colonial), medias–bajas (artesanos) o francamente populares (campesinado). Con excepción de los funcionarios —que solían transcurrir pocos años en el destino asignado antes de obtener como promoción un traslado a la metrópoli o a una colonia más cercana a ésta—, las otras dos categorías populares eran familias que habían llegado a los nuevos territorios para afincarse y construir un nuevo destino bajo otros cielos, lejos de las difíciles condiciones metropolitanas. A la dificultad de tener que arraigarse en estas nuevas tierras, el colono debía ‘justificar’ su condición de colono legitimando su presencia con la misión de tutela civilizadora que su rol suponía respecto a los pueblos nativos; éste era el modo de asumirse como una nueva clase de propietarios coloniales frente a la legitimidad de la posesión de la tierra reclamada por los autóctonos.

Dentro de dicho cuadro social, Fredi Guthmann era visto como un observador foráneo que no encajaba con ningún criterio de la jerarquizada sociedad colonial. En fin, Fredi constituyó una suerte de anomalía en todos los sentidos sociales del término: demasiado culto para identificarse con la rudeza del medio colonial; demasiado cosmopolita para identificarse con las necesidades del colono; demasiado conocedor de la cultura francesa para ignorar sus defectos; demasiado privilegiado económicamente para ser una simple familia de inmigrantes en la Argentina; demasiado judío para coincidir con los imperativos de conquista es-

piritual de los misioneros cristianos; demasiado secular para identificarse con la cultura judía tradicional; demasiado ciudadano para sentirse cerca de la tierra... En definitiva, toda la existencia misma de Fredi Ghutmann, su condición particular de «joyero–aventurero» y de *bohemian gentleman drifter*, era demasiado marginal para asimilarse con el rígido orden social de las colonias.

III. China y Japón

Tras haber encauzado los negocios de la joyería en Buenos Aires en el plazo de dos años y medio, en 1938 Fredi Guthmann reemprende nuevamente su camino de peregrinación existencial. Viaja por Sudáfrica, las Islas Seychelles, Singapur y Vietnam, pero de estas experiencias quedan escasos y fugaces testimonios. Sólo las dos grandes naciones del extremo asiático han dejado constancia en sus impresiones epistolares. Durante su paso por China describe dos tragedias en una: las luchas intestinas entre los «señores de la guerra» y el reciente inicio de la guerra chino–japonesa, ambos eventos traumáticos. Una alocada carta a su hermano Georges desde Shanghái da cuenta ello:

208 209

A las puertas de Shanghái hay una masacre, estalla una bomba de un terrorista chino en el patio de mi hotel: me despierto y vuelvo a dormirme, son las dos de la tarde; mueren de cólera, un niño se retuerce de dolor sobre la calzada: yo escribo poesía; grito «Dios mío es fácil ser forjado de alegría». Me río, me parecen tan hermosas las chinas, son delicadas como el azul de los párpados, los chinos mueren, se venden sus fotos, muñones y tripas en la vereda, en los escaparates de Hong Kong. [...] Hermano mío, no puedo describir todo lo que he vivido aquí con una intensidad trágica. Tal vez algún día mi obra dará cuenta de ello. (Ibídem, carta XXIV: 72–73)

Pero tras el caos civil y la miseria observada en China [Fotos 12 & 13], Fredi logra rescatar otras impresiones atenuantes del pueblo chino, cuya actitud resulta heroicamente estoica en medio de la tempestad:

He visto China, un pueblo tierno, infinitamente paciente y sabio, infinitamente querible, que sonríe desde el fondo de su miseria de muy, muy lejos. China con su pueblo inocente, cruel y mártir, cruel más allá del entendimiento, mártir más allá del entendimiento. He visto a las chinas, he visto a esas amigas pueriles, y por haberlas visto y haberles hablado lloré. ¡Ah, cuánta dulzura y cuánta buena voluntad para comprender, para saber, para ser felices! (Ibídem: 75)

Para concluir con irremediable melancolía, con un tono que denota amargura y pesadumbre: «el corazón del hombre consciente destila justicia y esa justicia golpea el cuerpo inexorable de la vanidad como una pequeña china que hubiese llegado con el corazón lleno de inútil ternura» (Ibídem: 75).

Meses antes, un mensaje telegráfico lo alcanza en Victoria (Mahé), capital de las Seychelles, con la noticia del fallecimiento en París de su tío Simón. De esta atormentada pérdida da cuenta Fredi en una nueva misiva para Georges enviada desde China, asociando el placer con la muerte:

Hermano mío, en esta carta, me temo, verás, siempre bajo mis palabras demasiada tristeza. Pero aún tengo en mí el gran espacio vacío del cuerpo ausente del viejo (el tío Simón) muerto en París, mientras yo soñaba bajo las nubes del Océano Índico, mientras yo regateaba el cuerpo de una pequeña virgen de las islas Seychelles, mientras yo soñaba a la luz de la luna. Mientras yo escribía: «y la mujer enciende los elefantes de la caricia nocturna» [...] (Ibídem: 75)

El joven de veintisiete años continúa adelante por los caminos de Oriente, insomne, viendo mundo para mejor encontrarse, recolectando los fragmentos de su consciencia para poder cimentar su frágil existencia. Por eso su experiencia mental es fundamentalmente metafísica —aún no ha encontrado la piedra angular del edificio—. Japón, en cambio, lo impacta positivamente: «Nunca antes tuve la impresión, al visitar a un país, de haberlo conocido desde siempre. Digo: es esto, es más que esto». Fredi Guthmann no se demora demasiado en la ciudad, recorre en cambio la campiña nipona tratando de descifrar un «código desesperado». Frecuenta asimismo los burdeles y las casas de geishas:

[...] Tal vez entienda mal el artificio de lo japonés si de ello deduzco un enorme asco metafísico por la vida, por la lucha, por el verdadero rostro. [...] ¿Hay un arte, hay un instinto más profundo que ese cuidado secular para formar una muñeca del amor? ¿Acaso es un refinamiento o una necesidad de ídolo, flor de ironía del hombre y de la muerte? Pero creo que no lo entiendo: burdeles semejantes a jaulas... y sus mujeres... mariposas. (Ibídem: 73).

En semejante magma Fredi no halla aún el sentido poético del mundo y la forma adecuada de integrarse a él, no está en paz con el mundo porque no puede estar en paz consigo mismo. Sigue buscándose en cada recodo del camino, pero ahora asoma en su consciencia una misión tutelar.

Tal vez esté cerca la hora en que, aceptándome a mí mismo sin protestar más, aunque arrebatado de piedad por mí, por mi condición, habré de dar este corazón a los hombres. Es posible que dos o tres seres en el mundo se sientan limpiados con ello, se sientan recompensados y eso sería bueno, sería suficiente. Habré dado aquello por lo que nací, aquello por lo que fui llamado. Algo en el aire viene a calmar mis sienas. Tal vez la conclusión de todas mis andanzas, de todo ese amor, haga que una palabra llegue a mis labios, una de las primeras que tuve cuando era casi un niño, una de las que me puso de pie hacia la forma que yo debía ser: «Las hojas caen... y caen / Entonces, tú que fuiste el pasajero nocturno...» (Ibídem: 76).

Desde el confín de la Indochina francesa, en una última esquila del periplo redactada desde Hanói, Fredi intuye a fines de septiembre de 1938 que una nueva noche oscura se cierne sobre el teatro europeo (el oriente asiático ya estaba en guerra). Se trata de una oscuridad premonitoria y apocalíptica:

El bien y el mal conforman los mayores signos alguna vez aparecidos hasta este día, inextricablemente confundidos en su vuelo. [...] Es hora de avanzar de cara al destino, con el rostro descubierto. Durante estos últimos días he sentido una gran desnudez de corazón. Y si todo «se arregla» de nuevo: *será entonces de nuevo la hora de la bestia con máscara trágica, la hora en que los judíos servirán para pagar la insostenible miseria de los demás.* (Ibídem: 76. Destacado nuestro)

Semejante elocuencia prescinde de comentarios y glosas, pero en forma retroactiva resulta evidente su clarividencia respecto a la sombría noche que se cernía sobre el mundo. Tiempo después, iniciado ya el conflicto europeo y de regreso en Buenos Aires, Fredi colabora con el centro gaullista en la Argentina y subviene financieramente a su amigo Benjamin Fondane, que poco después, en París, es denunciado por su condición de judío a la Gestapo y será exterminado en Auschwitz–Birkenau. Su terrible corazonada en Hanói, como en una pesadilla, se convierte en trágica y banal realidad.

IV. El cénit espiritual de la India: Fredi y un tal Julio Cortázar

En pareja con Natacha desde 1939, parten juntos rumbo a París en 1948. En Francia se casarán en 1949 y se encaminan hacia la India por un viaje de más de dos años [Fotos 14 & 15]. En plena madurez, este viaje representa el inicio de una nueva vida. En el sur de la India visitan al maestro espiritual Ramana Maharshi. La experiencia mística en el *ashram* y las nuevas lecturas filosóficas conducen a Fredi al encuentro de la unidad espiritual que tanto ansiaba. Alcanzada cierta serenidad y sosiego espiritual, Guthmann deja definitivamente de escribir poesía. Como afirma Louis Soler, «sigue amando la vida, la naturaleza, el arte, la belleza en todas sus formas; sólo que ahora ve las cosas a la luz de esta certeza interior que le fue otorgada. Fredi podrá, más que antes incluso, ocuparse de los otros» (Guthmann 1997: 11).

210 211

Entre los numerosos artistas plásticos y escritores a quienes presta ayuda, se cuenta el joven Julio Cortázar, de notoriedad todavía incipiente y a quién orienta en Buenos Aires y durante sus primeros años en París. Fredi es el «shamán [sic] de la calle Santa Fe» de *La vuelta al día en 80 mundos*, el chamán de «pudor inexpugnable» que «no escribirá nunca sus memorias» (Cortázar 2006: II, 155). La discreción de Fredi respecto a su obra es paralela a la importancia que cobra su marcada influencia entre sus amigos [Foto 16]. Una cabal idea del constante sostén moral e intelectual que Cortázar tuvo de Fredi Guthmann, aparece asentado en la abultada correspondencia que ambos tuvieron (quince extensas cartas en total). La edición póstuma de las cartas de Cortázar testimonia sobre la superioridad espiritual que éste le asignaba a su amigo y mentor. Estas cartas delinean el cambio fundamental que la estancia en la India había operado en la exaltación existencial de Fredi, alcanzando allí cierta serenidad, y frente a la cual Julio Cortázar siente que sus certezas intelectuales zozobran. Ambos amigos se encuentran en París cuando los Guthmann regresan de la India camino a la Argentina. Escribe Cortázar con fecha del 3 de marzo de 1952:

Lo que puedo decirte (y esta tonta carta tiene ese objeto) es que en ti *veo* la presencia viva de eso que tus palabras no alcanzan todavía —por mi enorme ignorancia— a mostrarme con claridad. Tú has vuelto de allá con ojos nuevos. Ya te lo dije anoche, y es cierto. Tu cara es la misma, pero te han cambiado la mirada. Tenías una mirada huyente, acechadora, analítica. Ahora miras y ves de una manera que mi propia mirada *siente* profundamente. En cuanto a tus palabras, espero humildemente entenderlas mejor si tienes el deseo de continuarlas para mí. No sé lo que pasará, porque la batalla es dura y yo me he *conformado* hasta hoy con lo

que tenía y alcanzaba. Pero el hecho de que haya una batalla te prueba (y me prueba) que nuestro encuentro de anoche no ha sido inútil ni estéril. Quisiera que me creas digno de seguir escuchándote. (Cortázar 2000a: 267).

El Cortázar de los primeros encuentros con Fredi, promediando los años 1940, ya era consciente del caudal de lucidez existencial de su amigo cosmopolita. Así lo indica en su primera carta, cuando por falta de confianza todavía Julio lo trataba de Usted:

Siempre me pareció ver en usted (¡y lo he conocido tan poco y tan mal!) una *situación* muy clara y definida, como la del hombre que a mitad de la vida se ha quitado ya de encima todo o casi todo lo accidental, lo transitorio. Incluso su tendencia a desplazarse, a ir de un lado a otro, me pareció un afán de no enraizarse, de no recaer en la triste condición del hombre que tiene una sola casa, una sola mesa, un solo libro, una sola ventana con un solo paisaje. Simplificación, y a la vez enriquecimiento. Por eso me parece que usted va admirablemente preparado para su experiencia oriental. Vous allez boire à la source, mais c'est parce que vous le méritez... (Ibídem: 233)

A mediados de 1951 Cortázar le escribe desde Buenos Aires a su amigo que se hallaba en la India: «usted tiene ya *le lieu et la formule*. [...] Ahora comprendo que el avance de su espíritu es menos un desasimiento que un asimiento, una comprensión final y profunda de esta realidad que yo comprendo sin finalidad y sin profundidad» (Ibídem, 256) [Foto 17]. La senda ondulante emprendida por Fredi le seduce intelectualmente a Cortázar (quizá porque él sabe que no podrá adentrarse en este camino zigzagueante), pero es incapaz de seguirlo en el plano sensible. Cortázar no puede acompañar a su aventajado amigo en este intrincado derrotero espiritual. Julio está muy apegado a un tropismo de valores occidentales, americano y europeo, del que no puede ni quiere distanciarse. Entusiasta, Cortázar realiza en 1956 su primer viaje a la India como traductor de la UNESCO para una conferencia internacional en Nueva Delhi. Pero tras un primer contacto con el país este entusiasmo se disipa pronto; la inicial fascinación por las tradiciones culturales indias da paso a un sentimiento de espanto. Cortázar no puede trascender su «fidelidad ciega» por Occidente (Barnabé 2013).

Esta primera impresión de Cortázar se acentúa con motivo de un segundo viaje profesional, en 1968. Oriundo de un país periférico, Julio siente verdadero «horror» frente al panorama social de los hindúes.

La India —le escribe en aquella ocasión a Julio Silva— me muestra horriblemente lo que es el tercer mundo, y me siento muy mal con una constante crispación de estómago; no soy, desde luego, el esteta que era en 1956, cuando me limitaba atentamente a ver lo bello de la India sin preocuparme demasiado por el resto, que es casi todo» (Cortázar 2000b: 1237).

El escritor consagrado de *Rayuela* (1963) deja atrás sus mesuradas apreciaciones estéticas de la India y privilegia ahora sus observaciones políticas. Las consideraciones espirituales otrora sugeridas por Fredi Guthmann se han alejado definitivamente de su espíritu.

Sin embargo, su amigo lo acompaña desde la distancia en esta empresa de aprendizaje y asimilación espiritual. De hecho, Guthmann es el modelo empleado por Cortázar para la elaboración de los soliloquios del personaje capital de *Rayuela*, Horacio Oliveira. Así se lo confiesa en una carta de 1962, anterior a la publicación de su novela:

[Rayuela] va a ser el libro donde me vas a encontrar a fondo, donde vos y yo hemos dialogado muchas veces sin que lo supieras. No es que seas un personaje de la obra, pero tu humor, tu enorme sensibilidad poética, y sobre todo tu sed metafísica, se reflejan en la del personaje central (Cortázar 2000a: 488).

Y poco después Julio aclara bien la diferencia que separa su personaje Oliveira —real depositario de su elección personal—, para con el derrotero seguido por Guthmann:

[...] he puesto todo lo que siento frente a este fracaso total que es el hombre de Occidente. Contrariamente a vos, el personaje central no cree que por los caminos del Oriente se pueda encontrar una salvación personal. Cree más bien (y en eso se parece a Rimbaud) que *il faut changer la vie* pero sin moverse de ésta. Entrevé esa vieja sospecha de que el cielo está en la tierra, pero es demasiado torpe, demasiado infeliz, demasiado nada para encontrar el pasaje. (Ibídem)

212 213

V. Conclusión: explorador insomne

Hasta edad avanzada Fredi Guthmann tuvo siempre la idea que su vida era fragmentaria y despedazada. Persiguió la «unidad» fundamental como otros buscan el Santo Grial o atisban el pan de cada día. Fue un explorador insomne: conquistador de los recodos y rescoldos insondables del alma, fue al encuentro del mundo y supo perderse en él (sin esperar nunca que los ecos del mundo viniesen hasta él). Nacido en una familia acomodada tomó permanentemente riesgos insensatos, por fuera de todo cálculo. Su obra poética y artística fue inconclusa, *a*-sistemática, dislocada, porque la obra de su vida fue su propia vida [Foto 18]. Nunca escatimó con premeditación los encuentros; al contrario, inmoderado, los propiciaba sin retaceos y se brindaba a su entorno sin recelos, de alma entera. Fredi era un excepcional «pararrayos de piantados», según la feliz fórmula empleada por Cortázar (2006: 155). Su verdadero arte, incandescente y fugaz, era el ser orfebre de su vida y eterno *passeur* de las vidas que gravitaban en su entorno (fue para sus amistades un tenaz punto de convergencia centrípeta y, al mismo tiempo, el origen de sus refractarias líneas de fuga). Esta modesta y trascendental misión fue aquello para lo que nació, fue aquello para lo que estuvo llamado. Y Fredi logró en cierto modo su cometido. «*C'est le grand matin définitif*» reza el verso de uno de sus poemas. Es el nuevo día, el día sin noche, la luz que fulgura en medio de la oscuridad; en fin, *un homme éclairé* [Foto 19].

El mundo brindaba por mi salud sin reposar el vaso

[...]

El mundo virulento se resquebrajaba en mí en el fondo

[...]

La vida me lame ella me es extraña tan insondablemente

Más interior que yo mismo (Guthmann 1997: 81)

Anexo fotográfico



Foto 1. Autorretrato de Fredi (Tahití, Polinesia francesa, 1932).



Foto 2. Fredi y la tripulación australiana de Pacific Moon (1932).



Foto 3. Fredi con indígenas en Malakula (Vanuatu, 1933).



Foto 4. Nativos de Malakula (Vanuatu, 1933).

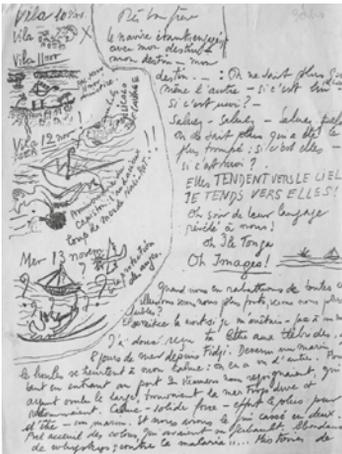


Foto 5. Manuscrito (Port Vila, Vanuatu, 1933).



Foto 6. Carta manuscrita (Numea, Nueva Caledonia, 1937).

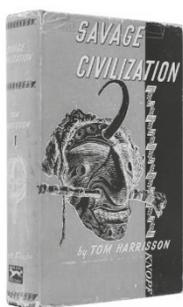


Foto 7 & 8. *Savage civilisation* (1937) y Tom Harrison.

Foto 9. Muchacha polinesia (Tahití, Polinesia francesa, 1932).

214 215



Foto 10. Escena callejera (China, 1938).

Foto 11. Fumador de opio (China, 1938)



Foto 12. Nativos canacos (Numea, Nueva Caledonia, 1937).



Foto 13. Norte de la India, 1949.



Foto 14. Himalaya, Norte de la India (1949).



Foto 15. Himalaya, Norte de la India (1949).



Foto 16. Poema manuscrito de Julio Cortázar a Natacha y Fredi (Roma, 1953).



Foto 17. Retrato de Fredi (Buenos Aires, 1947).



Foto 18. Fredi y Natacha Guthmann (Mar del Plata, 1992).

Nota

¹ Como Fredi Guthmann, Tom Harrisson nació en Buenos Aires el 26 de septiembre de 1911, en el seno de una familia británica, y pasó su infancia en la Argentina antes de establecerse en Inglaterra. Ambos amigos tienen una misma sensibilidad y comparten el gusto por la aventura. Naturalista y antropólogo, Harrisson transcurrirá una gran parte de su vida en el Pacífico y Asia (Borneo, Sarawak, Malasia), falleciendo accidentalmente en Tailandia el 16 de enero de 1976 (Heinmann 1998). En 2006, Sir David Attenborough, que conoció bien al antropólogo, realizó un documental sobre su vida emitido a inicios del 2007 por el canal 4 de la BBC: *Tom Harrisson, The Barefoot Anthropologist* (2007).

216 217

Referencias bibliográficas

- BARNABÉ, J.P. (2013). «De la fascination à l'horreur: Julio Cortázar en Inde» en DUBOST, J.P. y GASQUET, A. *Les Orientés désorientés, Déconstruire l'orientalisme*. París: Éd. Kimé, pp. 253–264.
- CORREAS, J. (2014). *Cortázar en Mendoza, Un encuentro crucial*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÁZAR, J. (2006). *La vuelta al día en 80 mundos*. Vol. I & II [1967]. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (2000a). *Cartas 1937-1963*, 1. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2000b). *Cartas 1964-1968*, 2. Buenos Aires: Alfaguara.
- HARRISON, T. (1937). *Savage Civilisation*. Londres: Victor Gollancz.
- (1943). *Living Among Cannibals*. Londres: G.G. Harrap.
- HEIMANN, J.M. (1998). *The Most Offending Soul Alive: Tom Harrisson and his remarkable life*. Hawai: University of Hawai Press.
- GUTHMANN, F. (1997). *La gran respiración bailada – La grande respiration dansée*. [Traducción de Rafael Felipe Oteríño] Buenos Aires: Atuel
- (1998). *Le grand matin définitif*. Grigny: Éditions Paroles d'Aube.
- (2009). *Fredi Guthmann*. [Prólogos de Rafael Felipe Oteríño y Louis soler. Traducción Silvio Mattoni (cartas) y Arturo Carrera (poemas)]. Buenos Aires: Letemendia Casa Editora.
- PLANTEGENET, T. y GOLDSTEIN, M. (coord.) [2004]. *Fredi Guthmann. Lettres, photographies et poèmes*. París–Dunkerque: Somogy Éditions d'Art–Association Atout'Art.
- VENTURINI, S. (2011). «Fredi Guthmann: el extranjero entre nosotros». *El Hilo de la Fábula* (11), 143–153. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Gasquet, Axel

«El mediador insomne: Fredi Guthmann en Asia y las Islas del Pacífico». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 203–217.

Fecha de recepción: 16 · 04 · 19

Fecha de aceptación: 22 · 05 · 19

Seis,

testimonios tangibles

(un lugar para el convivio)

Prólogo convivial para Roberto Fernández Retamar

Adriana Crolla*

Centro Estudios Comparados –

Universidad Nacional del Litoral

En momentos en que cerrábamos la edición del presente número tomamos conocimiento de la infausta noticia del fallecimiento de Roberto Fernández Retamar.

220 221

El entrañable ensayista y comparatista cubano integra nuestro Comité Honorario desde hace más de una década. Recuerdo vivamente el interesante diálogo que compartí durante el *XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada*, organizado por Eduardo Coutinho en Río de Janeiro entre el 30 de julio y el 4 de agosto de 2007; y el entusiasmo con que aceptó acompañarnos, toda vez que constituía una publicación de un país al que lo unían profundos afectos y porque, ya desde el nombre, podía, como nos manifestó, tejer un hilo invisible con su celebrado Borges.

Tuvimos el privilegio de que nos permitiera publicar en el volumen 7 (2007) el texto titulado *Varias maneras de mirar a un irlo. Digo, a una literatura*.¹ Poco tiempo después, con extrema generosidad me hizo llegar por correo las copias de dos ensayos que resultaba difícil conseguir, y que escribiera en dos momentos diferentes de su vida en un afán de archivar en palabras la memoria de sus lecturas borgeanas.

A fines de febrero de este año reestablecí el contacto para solicitarle nos enviara un CV actualizado, pues debíamos cumplir con ciertas pautas de los procesos de indexación. En el intercambio de mensajes surgió la invitación para contar con una nueva colaboración y sin dilaciones envió «Prólogo a *Prólogos para la Memoria*», texto que, como nos explicó, acababa de escribir para prologar un libro que las autoridades de Casa de las Américas estaban diseñando para celebrar los sesenta años de intensa labor literaria desplegada por esa institución.

La lectura del mismo nos provee con pormenorizado detalle en tonos de archivo, una enorme cantidad de nombres de autores y prologuistas acogidos en sucesivas ediciones a lo largo de estas seis décadas. Es también en un homenaje a las letras latinoamericanas y caribeñas en su más variado y abigarrado conjunto.

El prólogo de Fernández Retamar constituye el homenaje de un Calibán de las Letras a la literatura y a la fruición que la misma depara. Para nosotros, en especial, representa mucho en términos afectivos, pues nos permite atesorar y ofrecer a nuestros lectores su quizás último gran esfuerzo para cartografiar canibalescamente

* *Cavaliere de la Repubblica Italiana por la Orden Stella d' Italia, Directora del Centro de Estudios Comparados y de su revista El Hilo de la Fábula, del Portal de la Memoria Gringa y del Programa de Estudios sobre Migraciones Lina y Charles Beck–Bernard. (http://www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo/crear/gringa/index_e.html). Profesora e investigadora en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral*

toda una vida dedicada a mirar el mundo desde la lectura, y desde una perspectiva marcadamente comparada.

«Prólogo a *Prólogos para la Memoria*» había sido pensado para la primera sección de nuestra revista. Pero las actuales circunstancias justifican que generemos una sección para el Convivio. Y junto al texto de Fernández Retamar, en sentido homenaje, me permito incluir un breve texto, escrito en primera versión a la luz de aquellos ensayos, y ahora reescrito para compartirlo.

El otro Borges de Roberto Fernández Retamar

Hace unos años, el célebre escritor cubano Fernández Retamar, con gran generosidad, me hizo llegar dos ensayos que escribiera en honor a Borges. Uno del año 1986 titulado *Encuentro con Jorge Luis Borges*² y el segundo de 1999: *Cómo yo amé a mi Borges*³, con el que elaboré un trabajo que llevé a un seminario sobre Borges comparatista a la Université de Lyon, Francia, en 2013⁴.

Fernández Retamar escribió el primero para prologar una compilación de *Páginas escogidas de J.L. Borges*, para *Casa de las Américas*. Libro para el que pidió la anuencia al mismísimo Borges, a quien tuviera la oportunidad de visitar en Buenos Aires un 16 de septiembre de 1985.

El relato de los detalles de esa memorable circunstancia denota la emoción que embargó al visitante y la intensidad de la experiencia. La que a despecho de los años, y sin haber sido grabada ni recuperada en notas, es recordada en sus mínimos detalles. El diálogo, pormenorizadamente rememorado, denota la necesidad de F. Retamar de restañar una falta. Y así lo cita:

—Debo añadirle que he escrito algunas cosas duras sobre usted, Borges, pero probablemente no más duras que las que usted escribió sobre Darío o Lugones. Y sin embargo....

Borges dice, como para sí: —Fueron mis maestros. (1986: 6)

Recuerdo apenado del cubano por las opiniones que deslizara en su *Calibán* de 1971 donde recupera al personaje shakespeariano como metáfora de la «América mestiza» que preconizaba José Martí. En dicho texto reprochaba a Borges haber dedicado su traducción de *Hojas de hierba* de Walt Whitman al presidente de los EEUU, Richard Nixon, y criticaba su manifiesto rechazo a la Revolución Cubana. Muchos años después, en el ensayo de 1999, llegó a reconocer:

Pero Borges siguió disparando sus declaraciones y firmando manifiestos. Y en días alterados de 1971, cuando escribí el ensayo *Caliban* (que entonces se llamaba *Calibán*), le dediqué allí declaraciones ácidas, aunque diciendo que era un escritor realmente importante, cuyas páginas no era posible leer sin admiración. Doy por conocidas esas observaciones, pues el ensayo lo es. Y, pasada la alteración, en trabajos sucesivos sobre el tema fui matizando mis juicios, y entre otras cosas le reconocí a la obra borgeana el carácter calibanesco que me reclamaron con razón algunos críticos... En *Adiós a Calibán* de 1993, conté incluso la satisfacción que me produjo un joven escritor al decirme, recién aparecido aquel ensayo de 1971, que lo había leído, y que no sabía que yo admirara tanto a Borges. (1999: 7)

Si las modulaciones ideológicas son naturales en toda línea vital, muchos argentinos también aprendimos tarde, como el fervoroso lector cubano, a distinguir la distancia entre la postura política y el esteticismo verbal, que nunca apartó a Borges de un profundo compromiso con «nuestro mundo cuya rareza se complace en señalar».

En ese encuentro fervoroso de 1985, Fernández Retamar pudo manifestarle su admiración y también regodearse de haberse iniciado en su lectura desde los márgenes de un barrio orillero de La Habana llamado La Víbora, a sus 15 años, más o menos en 1945. Por aquellos años se editaba en ese barrio una revista juvenil *Alba*, y a él le encargaban la sección «Libros». Allí escribió sus primeras líneas sobre el Borges traductor de *La Metamorfosis* y compilador, junto a Bioy de la primera serie «de los mejores cuentos policiales» (F. Retamar, 1999: 2). Al mismo tiempo recuerda cómo gustaba frecuentar las colaboraciones borgeanas en *Sur*; y detenerse sobre todo en los espacios marginales o al final de la revista, donde Borges, con letra minúscula, se presentaba «como una suerte de escritor irregular o marginal (traductor, prologoísta, antólogo, editor, comentarista)... [y así] entró Borges a mi vida» (1999: 2).

222 223

Luego se le irá imponiendo el Borges poeta, descubierto en los libros primeros, comprados en librerías laterales de La Habana, en una época en que ni el argentino ni la literatura hispánica habían alcanzado todavía la internacionalización posterior. «Estaba fascinado por Borges», reconoce Fernández Retamar y esa fascinación lo impulsa a hablar de su obra, a veces hasta en notas anónimas, pero siempre trascendentes, como aquella escrita después de la Revolución Cubana para responderle imaginándose ser un ghibelino enfrentado a su Alighieri (que eso era Borges para él). Asumir esa figura es, conjeturo, sentirse Farinata degli Uberti. Un moderno ghibelino que más allá de las controversias, reconoce la ética del contrario, y lo enaltece como hace Dante retratando soberbio a Farinata, aun colocándolo en el círculo infernal de los herejes.

Muerto Borges, el crítico cubano se verá imposibilitado de cumplir la promesa de entregar en manos del argentino la publicación prometida de *Casa de las Américas*. Pero no deja de incluir en el número 158, una página sin firma, en su homenaje, donde condensa admirablemente su pasión por el argentino:

Nos habíamos acostumbrado a la sorpresa de tenerlo entre nosotros, como uno se acostumbra, hasta parecer invisible, a la maravilla de los amaneceres o de las noches estrelladas... Quizás, hubiera preferido ser un compadrito. Pero fue Borges, e hizo variar el rumbo a más de una literatura. Se le perdonarán sus errores. Se le recordará mientras existan la lengua castellana y el asombro de vivir. (1999: 8)

Y lo celebra plagiando la misma frase que Borges expresara al entrarse de la muerte de Unamuno: *El primer escritor de nuestro idioma acaba de morir*. Ya al final del ensayo, Fernández Retamar incorpora un poema propio en su honor, el que dice escribe, pidiendo la voz a su maestro. Y lo afirma con palabras que certifican la presencia semafórica y paradigmática que Borges ejerció sobre él desde que comenzara a inventar sus propias figuraciones:

Estoy seguro de que no escribiría como lo hago de no haberlo leído durante más de medio siglo con pasión, con gratitud y placer, aunque, según ya adelanté, él sea inocente de ese impacto en los demás. Como Borges dijo de Becher, de Whitman, de Cansino Assens, de Macedonio, de Carlyle, de Swinborne, hubo un tiempo en que él no fue para mí un escritor más, sino la literatura. (1999: 9)

Michos años después retoma anécdotas, alabanzas y justificaciones, y cierra el ciclo de esta manera:

Una de las cosas gratas que me ocurrieron cuando apareció *Calibán* fue que un joven escritor que era entonces alumno mío me dijo que lo había leído, y que no sabía que yo admirara tanto a Borges. Me encantó saber que a despecho de la irritación, afortunadamente pasajera, por debajo latía entero el amor, más permanente. Que él se manifieste con el viento a favor, está bien. Mejor está que lo haga con el viento en contra. Pues aquélla era, por mi parte, una pelea de familia. Y en cuanto a Borges, supongo que ni se enteró de sus términos. Como tuve ocasión de decirle a él mismo en 1985 (entiendo que con su acuerdo), que yo no había sido más duro con él que él con Darío y Lugones. Y aún ahora no sé cuál de los dos, él o yo tenía más o menos razón, más o menos pasión al proceder como procedimos (2004: 75)⁵

Cierro este diálogo convivial con Fernández Retamar con una propuesta de lectura para que el hilo de la fábula siga generando nuevos e inesperados diseños⁶.

Desde la mirada de un outsider que supo amar mucho a la Argentina aún sin privarse de señalar sus contradicciones. Lo que nos permite adentrarnos en la trama de sus lecturas, las que nos reconfiguran a partir de un vasto, ecléctico e inteligente espejo.

Notas

¹ El texto puede ser consultado también en el volumen que aglutina las presentaciones destacadas del congreso. Editado por Eduardo Coutinho bajo el título: *Beyond Binarisms. Identities in Process: Studies in Comparative Literature*, Río de Janeiro: Aeroplano, 2009.

² Prólogo de las *Páginas escogidas* de Jorge Luis Borges, compilación a cargo de Fernández Retamar para Casa de las Américas, La Habana, 1988.

³ Leído en el encuentro de escritores *Borges y yo. Diálogo con las letras Latinoamericanas*, realizado en el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, entre el 2 y el 4 de junio de 1999.

⁴ Crolla, Adriana. *Jorge Luis Borges: leer y escribir al otro en la constitución de los paradigmas de ficcionalización literaria* (mimeo)

⁵ Fernández Retamar, R: «Calibán» en *Casa de las Américas*, n° 68, septiembre, octubre, 1971. La versión que utilizamos es la revisada y actualizada por el mismo autor, publicada bajo el título *Todo Caliban*, Buenos Aires: CLACSO, 2004

⁶ Fernández Retamar, R. (1993) *Fervor de la Argentina. Antología personal*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Crolla, Adriana

«Prólogo convivial para Roberto Fernández Retamar». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 221–224.

Prólogo a *Prólogos para la memoria*

Roberto Fernández Retamar*

Casa de las Américas. Cuba

Dos aniversarios trascendentes coinciden en Cuba con los sesenta años de la Casa de las Américas: el del medio milenio de la ciudad de La Habana y el de los sesenta años de la victoria, el primero de enero de 1959, de nuestra Revolución, que menos de cuatro meses después creó la propia Casa de las Américas y puso a su frente a la legendaria heroína Haydee Santamaría, nuestro gran privilegio. Es por ello que cuando comenzamos a preguntarnos cuáles podrían ser las mejores formas de conmemorar en 2019 los sesenta años de nuestra institución, la compañera María Luisa (*Chiki*) Salsamendi, quien trabaja en el Archivo Memoria y en el lenguaje cubano corriente es lo que se considera una «histórica» dentro de la Casa de las Américas, tuvo la feliz idea de proponer que se reuniera en un volumen, dentro de la conmemoración, una selección tan amplia como posible de prólogos a libros publicados en la llamada originalmente nuestra Colección Literatura Latinoamericana, a la cual se añadió en 2004 el adjetivo Caribeña. En ella aparecen obras clásicas de nuestras letras. Enterada de la idea, otra «histórica» de la Casa, la compañera Silvia Gil, quien dirige el Archivo Memoria, se sumó con entusiasmo a la propuesta, y lo mismo hizo un compañero que nació años después de creada la Casa, Jorge Fornet, director del Centro de Investigaciones Literarias y codirector de la revista *Casa de las Américas*. Ellos, después de varias reuniones de trabajo, seleccionaron los textos que aparecen en este volumen, cuidando que no hubiera más de una obra de un autor, ni más de un mismo prologuista, lo cual, siendo justo, ha tenido como consecuencia que aquí no aparezcan prólogos a muchas obras de primer orden, de las cuales mencionaré tantas como sea posible al final de estas palabras. El trío casi musical me pidió que prologara el volumen, sin duda tomando en consideración que yo, que era un joven de veintiocho años cuando se creó la Casa de las Américas, donde leí la segunda conferencia que se ofreció en ella (fue sobre Andrés Bello), soy ahora, a mis ochenta y ocho, su trabajador más viejo.

El compañero Jorge Fornet, aduciendo que no se puede ser juez y parte, opinó que no debía estar entre los seleccionados su prólogo a la novela *Los días terrenales*, tan discutida cuando apareció, del gran rebelde mexicano José Revueltas, quien fue encarcelado de nuevo en su país a raíz de los sucesos de 1968, hace ahora medio siglo. Pero convencí a Jorge de no prescindir de sus justas páginas, recordándole que, además del prólogo mío que aparece en este volumen (y, por supuesto, en el que intento hacer ahora), escribí para la Colección de marras otros, no recogidos aquí, sobre obras de cinco autores, y en tres casos escogí además las correspondientes antologías, aparte de asumir prólogos a obras fuera de la mencionada Colección, pero publicadas también por nosotros, de José Martí (*Nuestra América*), el argentino Ezequiel Martínez Estrada (*Martí revolucionario*), el mexicano y futuro Premio Cervantes José Emilio Pacheco (*Fin de siglo y otros poemas*) y el libro *Materiales de la revista Casa de las Américas del sobre Julio Cortázar*, cuyos textos seleccionó la cubana Xenia Reloba.

Cuando supe de la idea de Chiki, pensé de inmediato en un libro que creo poco visitado y he leído varias veces con deleite, como suelo leer las obras de su complicado e imprescindible autor, según saben quienes se han aventurado en mis papeles. Me refiero al libro del argentino Jorge Luis Borges *Prólogos con un prólogo de prólogos*, editado por Torres Agüero en Buenos Aires, en 1975. En las páginas iniciales de dicho libro, donde se reúnen prólogos escritos desde 1923 por Borges (quien sería Premio Cervantes), este aseguró: «Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo.» Esa sentencia se emitió en 1974, e ignoro si posteriormente ha sido formulada tal teoría, que en todo caso desconozco. Y después de nombrar y desechar varias definiciones, Borges ofreció la suya: «El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica», palabras citadas ya en el prólogo mío incluido en la presente selección.

Apenas es necesario decir que el volumen que intento prologar revela parte apreciable de la faena cumplida por la Casa de las Américas a lo largo de sus casi sesenta años. La Colección de la que provienen los textos aquí agavillados, junto con la de las obras merecedoras del Premio Literario que la institución ha venido otorgando desde 1960, es la más representativa suya en cuanto a la Literatura (en sus más diversas manifestaciones y enfoques), sin olvidar que la Casa aborda también, siempre en relación con nuestra América, otras manifestaciones culturales: Artes Plásticas, Música, Teatro. Cuenta, además, con un Centro de Estudios del Caribe, auspicia Programas de Estudios sobre la Mujer, Latinos en los Estados Unidos, Culturas Originarias de América, Afroamérica, otorga varios Premios, posee una nutrida Biblioteca, un Fondo Editorial (que antes fue llamado simplemente Editorial) con diversas Colecciones, cuatro Revistas, tres Galerías, una vasta Colección de obras de arte que lleva el nombre de la fundadora Haydee Santamaría, el Archivo Memoria, que atesora nuestro enorme epistolario, fotos y documentos relativos a la institución, el Archivo de la Palabra, con obras literarias grabadas por sus autores, del que se nutre la colección *Palabra de esta América* (sucesivamente de discos de vinilo, cassetes y discos compactos que no mencionaré para no hacer excesivas estas páginas), y otro de piezas musicales, algunas de las cuales también darían lugar a discos, el portal informativo *La Ventana*, el programa de Televisión *América en la Casa*, una Red Comercial a lo largo de la Isla, y desde luego otros locales y dependencias. Por último, sin pretender agotar la amplia variedad de la Casa de las Américas, es necesario mencionar su proyecto juvenil *Casa tomada*, lleno de futuridad.

La Casa de las Américas ha organizado incontables reuniones, de las que, por su crecido número, mencionaré solo los dos Encuentros de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América, en los cuales nos honró con su presencia el compañero Fidel, como hizo en otras ocasiones, y además solía recibir cada año en el Palacio de la Revolución a los integrantes del jurado del Premio Literario Casa de las Américas. La revista *Casa de las Américas*, donde se habían publicado varios de sus textos fundamentales, a raíz de su desaparición le dedicó una entrega (*Fidel siempre*) que se agotó rápidamente. También estuvo en la Casa de las Américas el compañero Ernesto Che Guevara, quien en discurso pronunciado en Conferencia realizada en Punta del Este, Uruguay, en 1961, mencionó al Premio Literario Casa de las Américas (que entonces se llamaba Concurso Literario Hispanoamericano) como ejemplo de la «exaltación [que Cuba propicia] del patrimonio cultural de nuestra América Latina». Tras el asesinato del Che, la revista *Casa de las Américas* le consagró un número encabezado por una inolvidable carta de Haydee. Posteriormente publicamos una selección en dos tomos de *Obras (1957–1967)* del Che, que compilé y con las cuales se inició nuestra Colección Pensamiento de Nuestra América, los libros *Evocación*, de la cubana Aleida March, *Ernesto Guevara, también conocido como el Che* (editado conjuntamente con la Fundación Rosa Luxemburgo), del mexicano Paco Ignacio Taibo II y *Materiales de la revista Casa de las Américas del sobre Ernesto Che Guevara*, cuyos textos escogió Xenia Reloba y prologó el cubano Fernando Martínez Heredia, quien había obtenido el Premio Casa de las Américas con su libro *Che, el socialismo y el comunismo*. Una sala (la principal) del edificio central de nuestra Casa se llama Che Guevara.

226 227

Para saber cómo se inició nuestra Colección de obras clásicas de la Literatura Latinoamericana y Caribeña hay que remitirse a la compañera Marcia Leiseca, quien entró en la Casa de las Américas pocos meses después de hacerlo Haydee, de la cual se convertiría en su mano derecha: aunque para ser políticamente correcto debía decir su mano izquierda. Marcia, extremadamente joven, tenía ya una sorprendente sabiduría (que por supuesto iba a aumentar) y era de una belleza turbadora: como también lo eran Chiki, Silvia, la inolvidable María Rosa Almendros y otras muchachas de la institución. Ello hizo que el gran pintor chileno Matta, siempre ingenioso, hablase de «las casadas de las Américas», y que años después el escritor ecuatoriano Jorgenrique Adoum me preguntara seriamente si no me inquietaba trabajar junto a tantas beldades. Le expliqué que yo había encontrado en ellas las hermanas que no me dio la naturaleza, porque he tenido tres hermanos varones.

La que iba a ser la Colección que he venido mencionando, como otras realidades de la Casa de las Américas, fue idea de Marcia, quien la dio a conocer al argentino Ezequiel Martínez Estrada y sobre todo al guatemalteco Manuel Galich. Ellos fueron los primeros latinoamericanos no cubanos que vinieron a trabajar en la institución (uno en 1960 y otro en 1962), y obras de ambos habían recibido sendos Premios de la Casa de las Américas: Martínez Estrada en ensayo (en 1960) y Galich en teatro (en 1961). Don Ezequiel, como se le llamaba y cuyo magisterio he proclamado, escribió textos extraordinarios sobre Fidel y el Che recogidos en su libro *En Cuba y al servicio de la Revolución Cubana*, dejó inconclusa una obra monumental sobre José Martí y regresó en 1962, con salud muy quebrantada, a la Argentina, donde moriría dos años después. Al conmemorarse un año de su desaparición, le dedicó un número la revista *Casa de las Américas*. Además, la Colección de que hablo in-

cluyó una antología póstuma de sus textos, y el Premio Extraordinario de Ensayo que anualmente otorga la Casa de las Américas lleva su nombre.

En cuanto a Galich, gran figura de la vida política y cultural de su país, le fue imposible volver a él, debido a los regímenes que Guatemala padeciera desde el derrocamiento por la CIA, en 1954, del gobierno progresista de Jacobo Arbenz, que a la sazón Galich representaba como diplomático en la Argentina, y permaneció en Cuba hasta su muerte en 1984. Fue subdirector de la Casa, fundador de la dirección de Teatro y de su revista *Conjunto* e integrante del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*. Entre las obras suyas publicadas por la Casa se destacan la dedicada a los aborígenes americanos, *Nuestros primeros padres*, el ensayo *Mapa hablado de la América Latina en el año del Moncada*, y póstumamente un volumen de *Páginas escogidas* en la Colección que menciono. Además fue profesor en la Universidad de La Habana y colaboró en la prensa cubana. También lo aprecié mucho, mucho aprendí de él, tuve el triste privilegio de hablar ante su tumba recién cerrada, y en la ocasión le rindió homenaje la revista *Casa de las Américas*. Otra de las salas del edificio central de la Casa lleva su nombre.

Cuando razones ingratas en las que no vale la pena insistir llevaron a Marcia a abandonar la Casa de las Américas (por suerte temporalmente, pues regresaría años después y es su imprescindible vicepresidente primera), en una de las reuniones del Consejo de Dirección en las que, antes de ser amordazado por presidirlo, yo tenía la mala costumbre de pasar versos más o menos risueños a las compañeras y los compañeros, hice llegar a Marcia esta décima, hecha con el auxilio involuntario de Federico García Lorca, y que por supuesto, como toda su familia nacida en el Consejo, no aparece en mis sumas poéticas:

ÚLTIMOS VERSOS PARA TI EN ESTA MESA

A Marcia Leiseca, cuando dejó la Casa de las Américas

*Ya nada va ser igual,
Ni alegría ni tristeza:
Cuerpo seré sin cabeza,
Metal de voz sin metal,
Vaso que perdió el cristal,
Sombra que la luz rechaza,
Porque eres ave que pasa
(Que pasa no: que pasó),
Porque yo ya no soy yo,
Ni mi Casa es ya mi casa.*

Volvamos a nuestros corderos, como dicen los franceses, o a mi canto llano, según el *Quijote*. Me refiero, claro está, a la Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña. Las obras que la integran han sido propuestas, sobre todo, por quienes han trabajado en la Casa, cubanos y cubanas en su mayoría, pero también procedentes de otros países de nuestra América que no le han faltado nunca a la institución. (Hace años está con nosotros la compañera ecuatoriana María Elena Vinuesa, directora de Música y una de nuestras vicepresidentas.) No es dable mencionar a todas y a todos, quienes a veces habían tenido que abandonar sus países de nacimiento por las feroces dictaduras implantadas en ellos siguiendo orientaciones del imperio. Y no solo es válido evocar a quienes prestaron su colaboración en

nuestros locales. Haydee solía decir que no pocos trabajadores y trabajadoras de la Casa de las Américas se encontraban (y se encuentran) desperdigados por el subcontinente, e incluso por el planeta, lo que es una verdad indiscutible, y prueba de ello es la inmensa cohorte de escritores y artistas que han participado en los múltiples eventos y reuniones auspiciados por la Casa de las Américas, y cuyas numerosísimas obras nos enriquecen. Pero en representación de quienes trabajaron en nuestros locales voy a detenerme, como hice a propósito de Martínez Estrada y Galich, en otro caso: el del uruguayo Mario Benedetti.

La honda relación de Benedetti con la Casa, que mantuvo hasta el final de su vida, conoció dos momentos. Integró en 1966 el jurado del Premio Literario Casa de las Américas, formó parte del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas* y participó en el Encuentro con Rubén Darío, organizado por la Casa al conmemorarse en enero de 1967 el siglo de haber nacido el gran nicaragüense que inició la poesía moderna en lengua española. Tres de los compañeros que animaron aquel Encuentro (el excelente poeta mexicano Carlos Pellicer y los notables críticos Manuel Pedro González, hispano-cubano, y Ángel Rama, de Uruguay: este último muy vinculado con la institución e integrante del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*) propusieron que se crearan en Cuba dos centros de estudios: uno relativo a la literatura de nuestra América y otro a la obra de José Martí. Invitado por Haydee, Benedetti aceptó dirigir, en el seno de la Casa de las Américas, el primero, con el nombre que propuso: Centro de Investigaciones Literarias, mientras el compañero Sidroc Ramos, director de la Biblioteca Nacional José Martí, creó, con el poeta y ensayista cubano Cintio Vitier a su frente, la Sala Martí, que años después daría lugar al Centro de Estudios Martianos, que me correspondió fundar, y del que Cintio sería hasta su muerte presidente de honor. Benedetti fue autor de cuantiosas y admirables obras, y su fecundísima labor al frente del Cil, como se lo conoce, hizo que no pocos de sus aportes conserven validez en nuestros días. Nostálgico de su país, regresó a él a principios de 1971, aunque lo seguimos considerando integrante de nuestro Consejo de Dirección. Sin embargo, ni él ni nosotros podíamos prever que Mario regresaría a la Casa cuando las sangrientas dictaduras militares proimperialistas implantadas, a raíz del atroz crimen chileno de 1973, en países de la América del Sur y el Plan Cóndor lo obligaron a abandonar sucesivamente, en peligro de ser asesinado, Uruguay, la Argentina de la Triple A y Perú, y volver, tras recibir una inmediata respuesta positiva de Haydee a una solicitud urgente suya, a la Cuba que consideraba con razón su segunda patria, y donde asumió de nuevo durante años sus responsabilidades en la Casa de las Américas. Durante su vida, el Cil (no dirigido ya por Mario) le dedicó una *Valoración múltiple* de su obra realizada por el cubano Ambrosio Fornet, integrante del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*, y publicamos varias obras suyas. La revista *Casa de las Américas* le rindió homenaje a su muerte, y tiempo después se le dedicó el libro *Materiales de la revista Casa de las Américas del sobre Mario Benedetti*, escogidos por Xenia Reloba y prologados por la cubana Caridad Tamayo Fernández, directora de nuestro Fondo Editorial.

A propósito de la Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña, me es materialmente imposible comentar el conjunto de sus títulos (en el momento en que escribo van a ser ciento ochenta y ocho), e incluso no es mucho lo que puedo decir sobre todos los prólogos incluidos en este volumen, por lo que solo mencionaré varios y desde luego sus correspondientes obras. En cuanto a estas últimas, aunque

por razones obvias la gran mayoría procede de la América de lengua española, se ha querido que estén representadas también, en versiones castellanas, otras áreas de nuestra América: el Brasil (la primera obra de la Colección fue la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Joaquim Maria Machado de Assis, traducida del portugués por Antonio Alatorre), el Caribe anglófono y el francófono.

Sobre los prólogos a las obras se han tomado en consideración, en un caso, afinidades electivas, dicho sea con licencia de Goethe. Así, la antología de cuentos de Horacio Quiroga fue escogida y prologada por Ezequiel Martínez Estrada, quien consagrara al uruguayo su magnífico libro *El hermano Quiroga* (Montevideo, 1957), donde confesó que Quiroga «me inició en la lectura de obras desagradables, que había considerado yo de menor cuantía, y extinguió en mí la lámpara mortecina de la poesía». Junto con el cubano Francisco Pividal, a Manuel Galich se debe, en considerable medida, la constante presencia en la Casa de las Américas del Libertador Simón Bolívar (cuyos *Documentos* seleccionó y prologó el entrañable guatemalteco), quien había dicho: «Para nosotros, la patria es la América», y también que «los Estados Unidos [...] parecen destinados por la Providencia para plagar la América de miserias a nombre de la libertad». El salvadoreño Roque Dalton, tan vinculado con la Casa, nos dio a conocer la dramática *Visión de los vencidos*, del sabio mexicano Miguel León Portilla, por lo que prologó nuestra edición de la obra. Roque recibió el Premio Casa de las Américas por su poemario *Taberna y otros lugares*, publicamos otros libros suyos, y póstumamente el Cil le dedicó la *Valoración múltiple* de su obra realizada por el uruguayo Horacio García Verzi, y apareció el libro *Materiales de la revista Casa de las Américas de/sobre Roque Dalton*, escogidos por los cubanos Sandra Valmaña y Aurelio Alonso, subdirector de la revista *Casa de las Américas*, y prologados por este. El haitiano René Depestre, admirable poeta él mismo, de quien Frantz Fanon citó versos en *Los condenados de la Tierra* y que formó parte del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*, estaba particularmente capacitado para presentar al gran poeta de Martinica Aimé Césaire, el cual a su vez había prologado el libro del haitiano *Végétations de Clarté*. En otras de nuestras Colecciones publicamos el poemario de Depestre *Un arcoiris para el Occidente cristiano* (mención del Premio Casa de las Américas) y su ensayo *Buenos días y adiós a la negritud*. En cuanto a Mario Benedetti, fue a nombre de la Casa de las Américas toda (Haydee vivía todavía, y su juicio fue trepidante) que prologó *Cien años de soledad*, ese *Quijote* del siglo xx editado por nosotros al año siguiente de su aparición inicial, en Buenos Aires, autorizados por su autor, el colombiano Gabriel García Márquez (a quien aún joven se le otorgaría el Premio Nobel), muchos de cuyos otros libros, con su anuencia, también publicamos, y el Cil le dedicó la *Valoración múltiple* de su obra realizada por el cubano Pedro Simón. Quizá su interés de entonces en la polémica llevó al joven colombiano Óscar Collazos, quien sustituyó a Benedetti al frente del Cil tras la primera partida de este, a prologar la peleadora e imaginativa novela del argentino Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*, que su compatriota Julio Cortázar fue de los muy pocos que la elogiaron al aparecer, y el cubano José Lezama Lima me comentó con aprecio muchos años antes de que viera la luz *Paradiso*. La chilena Rosario Carcuro seleccionó y prologó *Cuentos*, del dominicano Juan Bosch, a los que añadió unas páginas teóricas del autor sobre el cuento que habían interesado a García Márquez. En otra de nuestras Colecciones publicamos el magnífico libro de Juan Bosch *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*. El

jamaicano Keith Ellis estudió y tradujo obras de Nicolás Guillén con sumo acierto, lo que lo autorizó a compilar y prologar *Páginas escogidas* del autor de *El son entero* y *Prosa de prisa*, a quien la revista *Casa de las Américas* dedicara una entrega al cumplir ochenta años, y el Cil una *Valoración múltiple* de su obra al cuidado de la cubana Nancy Morejón, exdirectora del Centro de Estudios del Caribe.

Algunos prologuistas latinoamericanos y caribeños han pertenecido a los mismos países de los autores cuyas obras presentaron, y en varias ocasiones propusieron incluir en la Colección. Un caso singular fue el del gran novelista peruano Mario Vargas Llosa, quien con justicia recibiría luego el Premio Nobel, y en la segunda mitad de los años sesenta del siglo pasado, en ejercicio de su colaboración, nos enviara dos textos sobre José María Arguedas, uno de los cuales lo publicó la revista *Casa de las Américas* y otro prologó la novela de este *Los ríos profundos*. Vargas Llosa, como es sabido, se apartó luego de la Casa de las Américas y de la izquierda en general, y pasó a ser defensor encarnizado de la derecha. Ya en esa posición, dio a conocer en 1978 su libro *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. De Arguedas, además de la novela mencionada, publicamos sus obras *Katatay/Temblo* y *El sueño del pongo* (que el cubano Santiago Álvarez llevó al cine con guión mío), el Cil le dedicó una *Valoración múltiple* de su obra al cuidado de su compatriota Juan Larco, y daría su nombre al Premio Extraordinario de Narrativa de la Casa de las Américas. Por su parte, el mexicano Emmanuel Carballo, quien formó parte del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*, prologó la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez; el argentino David Viñas (cuya novela *Los hombres de a caballo* recibió el Premio Casa de las Américas, y que también integró el comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*) su *Antología* de Roberto Arlt; el chileno Enrique Lihn (merecedor del Premio Casa de las Américas por su libro *Poesía de paso*) las *Poesías* que escogió y prologó de Vicente Huidobro; el ecuatoriano Jorgenrique Adoum (el primer poeta en recibir el Premio Casa de las Américas, por su libro *Dios trajo la sombra*) los *Cuentos* que seleccionó y presentó de José de la Cuadra.

230 231

He dejado para el tercer lugar las menciones a prologuistas de Cuba, a quienes cito en el que creo que es el orden decreciente de sus edades. Dulce María Loynaz, la más joven de las poetisas hispanoamericanas que conmovieran nuestras letras en la primera mitad del siglo pasado, y en 1992 recibiera el Premio Cervantes, escogió y prologó con identificación *Poesía*, de la trágica uruguaya Delmira Agustini. A Dulce María el Cil le consagró una *Valoración múltiple* de su obra realizada por Pedro Simón. Nicolás Guillén, quien fue amigo personal del haitiano Jacques Roumain y tras su muerte le dedicara la memorable *Elegía [...] en el cielo de Haití*, prologó su novela *Gobernadores del rocío*, que tanto tiene que ver con nuestro país, y sobre la cual el cubano Tomás Gutiérrez Alea (Titón) realizó su filme *Cumbite*. José Lezama Lima correspondió al intenso acercamiento a su obra de Julio Cortázar prologando con su verbo regio la muy original novela de este *Rayuela*, que hubiera entusiasmado al Lawrence Sterne que escribió *Tristram Shandy*. A Cortázar, quien formó parte del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*, además del libro póstumo con materiales de/sobre él que ya mencioné, la revista *Casa de las Américas* le dedicó un número a raíz de su muerte, así como dedicó otro en su centenario a Lezama, sobre cuya obra el Cil publicó una *Valoración múltiple* que apareció dos veces: una al cuidado de Pedro Simón y otra del cubano Roberto Méndez Martínez; además, el Premio Extraordinario de

Poesía que otorga la Casa lleva su nombre. José Rodríguez Feo, vinculado a notables revistas culturales cubanas, encontró el rumbo definitivo de su vida profesional cuando asistió en la Universidad de Harvard, donde estudiaba, a conferencias sobre corrientes literarias hispanoamericanas ofrecidas por Pedro Henríquez Ureña, de quien se hizo cercano amigo y con quien mantuvo una interesantísima correspondencia en español e inglés parcialmente publicada en la revista *Casa de las Américas*. Con ese aval escogió y presentó ensayos del maestro dominicano. *Un diálogo entre grandes poetas* es el prólogo de Eliseo Diego (Premio Juan Rulfo) a la antología que realizara de la esencial chilena Gabriela Mistral (Premio Nobel). Y otro tanto debe decirse del prólogo de Cintio Vitier (también Premio Juan Rulfo) a la antología poética del fraterno nicaragüense Ernesto Cardenal (a quien el Cil dedicó una Semana de Autor). Graziella Pogolotti, quien formó parte del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas* y preside con acierto la Fundación Alejo Carpentier, prologó la gran novela del cubano *El Siglo de las Luces*, sobre la cual su compatriota Humberto Solás realizó un filme. También a Alejo Carpentier, quien recibió en 1977 el Premio Cervantes, consagró una entrega, al cumplirse un siglo de su nacimiento, la revista *Casa de las Américas*, y el Cil le dedicó una *Valoración múltiple* de su obra realizada por el cubano Salvador Arias. Lisandro Otero (Premio Casa de las Américas por su novela *La situación*, integrante del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas* y exdirector de nuestro Centro de Estudios del Caribe) prologó la novela *Las lanzas coloradas*, del venezolano Arturo Uslar Pietri. Leonardo Acosta prologó la impresionante novela del argentino Haroldo Conti *Mascaró, el cazador americano*, que el cubano Rapi Diego llevó al cine. Antonio Benítez Rojo (quien recibiera el Premio Casa de las Américas por su libro de cuentos *Tute de Reyes* y dirigiera nuestra Editorial) prologó, del raigal mexicano Juan Rulfo, los cuentos de *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo*, ambos en un mismo volumen. A Luisa Campuzano, exdirectora del Cil, quien fundó y dirige en la Casa de las Américas el Programa de Estudios sobre la Mujer, correspondió seleccionar y prologar *Obras escogidas* en prosa y verso de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien muchos y muchas consideramos la mayor escritora en idioma español del siglo XIX, y que la Real Academia Española perdió la ocasión de recibir en su seno como primera mujer de la entidad. Emilio Jorge Rodríguez (exdirector del Centro de Estudios del Caribe y Premio Casa de las Américas por su libro *Una suave, tierna línea de montañas azules: Nicolás Guillén y Haití*) prologó la novela *En el castillo de mi piel*, del escritor de Barbados George Lamming, quien asesorara nuestro Centro de Estudios del Caribe y fue el primer autor en traer Caliban al Caribe, lo que hizo en su libro *Los placeres del exilio*, incluido más tarde en la Colección con natural prólogo mío. Fernando Martínez Heredia presentó una edición de *Las venas abiertas de América Latina* revisada por su autor, el uruguayo Eduardo Galeano (ganador dos veces del Premio Casa de las Américas con su novela *La canción de nosotros* y el testimonio *Días y noches de amor y de guerra*, así como del Premio Extraordinario de Narrativa José María Arguedas por *Especiosos. Una historia casi universal*. Además publicamos otros libros suyos). Aún se recuerda que el presidente venezolano Hugo Chávez obsequió ante las cámaras un ejemplar de *Las venas abiertas de América Latina* al presidente estadounidense Barack Obama. Jesús Díaz, cuyo libro de cuentos *Los años duros* fue Premio Casa de las Américas, prologó los incisivos cuentos que Mario Benedetti llamó *Montevideanos*, como James Joyce había nombrado los suyos *Dublineses*.

Trinidad Pérez Valdés, exdirectora del Cil y conocedora de la literatura del país en cuestión, donde fue diplomática, prologó la resonante novela *Gran sertón: veredas*, del brasileño João Guimarães Rosa. Guillermo Rodríguez Rivera, cuyo poemario *El libro rojo* fue recomendado en el Premio Casa de las Américas, seleccionó y prologó *Poemas* del más que secular chileno Nicanor Parra (Premio Cervantes). Víctor Casaus (mención del Premio Casa de las Américas por su testimonio *Girón en la memoria*) seleccionó y prologó *Poesía* del hermano argentino Juan Gelman (Premio Cervantes). Y el gran poeta Raúl Hernández Novás (a quien la Casa de las Américas entregó póstumamente el primer Premio Extraordinario de Poesía José Lezama Lima por su libro *Ammios*) seleccionó y prologó *Poesía*, del puertorriqueño Luis Palés Matos, parte de cuya obra, antes de recogerse en libro, se hizo sentir en la poesía negra cubana.

Entre las obras de la Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña cuyos prólogos no se recogen en el presente volumen, y que en el primer párrafo anuncié que mencionaría al final de estas palabras, se encuentran libros de ensayos de los peruanos José Carlos Mariátegui y Antonio Cornejo Polar, los ecuatorianos Juan Montalvo y Benjamín Carrión, el colombiano Baldomero Sanín Cano, el mexicano Alfonso Reyes, el venezolano Mariano Picón Salas, el martiniqueño Frantz Fanon; poemarios del nicaragüense Rubén Darío, los chilenos Pablo Neruda (Premio Nobel), Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas (Premio Cervantes), Violeta Parra, Enrique Lihn, los argentinos Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Raúl González Tuñón, Francisco Urondo, los colombianos León de Greiff y Luis Vidales, los mexicanos Amado Nervo y Carlos Pellicer, los puertorriqueños Juan Antonio Corretjer (también con una antología de prosa) y Julia de Burgos, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, el peruano César Vallejo, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, el venezolano Vicente Gerbasi, el brasileño Carlos Drummond de Andrade, el uruguayo Mario Benedetti, el salvadoreño Roque Dalton, *Martín Fierro*, antologías de poesía quechua, nicaragüense, gauchesca y *Poesía trunca*; libros de cuentos de los argentinos Roberto J. Payró y Julio Cortázar, los chilenos Baldomero Lillo, Mariano Latorre, Francisco Coloane, los venezolanos José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, Guillermo Meneses, el brasileño Joaquim Maria Machado de Assis, el ecuatoriano Pablo Palacios, el salvadoreño Salarrué, el colombiano Tomás Carrasquilla, el uruguayo Felisberto Hernández, *Cuentos del Caribe*, *Quince relatos de la América Latina*, *Un siglo del relato latinoamericano*; testimonios del mexicano Martín Luis Guzmán, los argentinos Lucio V. Mansilla, Domingo Faustino Sarmiento, Rodolfo Walsh, Ernesto Che Guevara (también cubano), el chileno Vicente Pérez Rosales; novelas de los brasileños Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Mário de Andrade, Jorge Amado, Antonio Callado, Rubem Fonseca, los argentinos José Mármol, Ricardo Güiraldes, Ernesto Sabato (Premio Cervantes), Adolfo Bioy Casares (Premio Cervantes), Antonio di Benedetto, Ricardo Piglia (a quien el Cil dedicó una *Valoración múltiple* realizada por Jorge Fornet y una Semana de Autor), Juan José Saer, los uruguayos Enrique Amorim, Juan Carlos Onetti (Premio Cervantes), Mario Benedetti, los colombianos Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera, los mexicanos Mariano Azuela y Carlos Fuentes (Premio Cervantes), los venezolanos Teresa de la Parra y Rómulo Gallegos, los ecuatorianos Jorge Icaza y Alfredo Pareja Diez-Canseco, los cubanos José Lezama Lima y Miguel Barnet, la peruana Clorinda Matto de Turner, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias (Premio Nobel), el boliviano Augusto Céspedes, el chileno Manuel Rojas, el peruano Ciro

Alegría, el paraguayo Augusto Roa Bastos (Premio Cervantes), el panameño Rogelio Sinán, la anglocaribeña Jean Rhys, el haitiano Jacques Stephen Alexis, el guyanés Jan Carew, la guadalupeña Maryse Condé (Premio Nobel alternativo), a quien el Cil dedicó una Semana de Autora; textos varios como *Anales de los cakchiquekeles*, *Popol-Vuh*. *Libro del común de los quichés*, libros de los peruanos Inca Garcilaso de la Vega y Ricardo Palma, los guatemaltecos Luis Cardoza y Aragón y Augusto Monterroso, el haitiano Jean Price Mars, el mexicano Juan José Arreola (a quien el Cil dedicó una *Valoración múltiple* realizada por la cubana Mirta Yáñez).

La Casa de las Américas, en vísperas de celebrar sus sesenta años de vida apasionada, se siente orgullosa de su existencia creadora (así haya asumido, como es habitual a lo largo de tantos años, actitudes ocasionales que ya no comparte), y en este caso particular de su Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña, pero le interesan esencialmente las tareas que tiene por delante, y en gran medida serán obra no solo de jóvenes que hoy trabajan admirablemente en la Casa de Haydee y garantizan su pervivencia, sino también de los que José Martí, nuestro espíritu rector de siempre, llamó «compañeros desconocidos».

La Habana, 7 de diciembre de 2018

Fernández Retamar, Roberto

«Prólogo a *Prólogos para la memoria*». *El hilo de la fábula*. Revista anual del Centro de Estudios Comparados (19), 225–234.

In Memoriam Profesor Claudio Horacio Lizárraga (1969–2019)

María José Leorza*
Diego Alexander Olivera**
Instituto de Humanidades
y Ciencias Sociales del Litoral

234 235

El pasado 20 de mayo la comunidad universitaria del litoral, en particular, la Universidad Nacional del Litoral y la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, sufrió la pérdida de Claudio H. Lizárraga, quien fuera Vicerrector de UNL y Docente de Historia en las Cátedras «Sociedades Mediterráneas» de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL), y «Espacio y Civilización. Mundo Antiguo. Sociedades Grecolatinas» de la FHAYCS (UADER).

Con 49 años, Claudio dejó tras de sí una trascendente carrera docente y política. Desde su época de estudiante universitario, como militante de Franja Morada, hasta sus responsabilidades de gestión en funciones relevantes como Vicedecano (2006–2010) y Decano (2011–2018) de la FHUC–UNL, Secretario General (2008–2009) y Vicerrector (2018–2019) de UNL, supo articular su pasión política con su vocación pedagógica¹.

No fue menos importante en su trayectoria el interés que despertaba en él la historia antigua grecorromana. Su vínculo con la misma comenzó en la Facultad de Formación Docente en Ciencias (UNL) donde, bajo la guía de la Profesora María Leonor Milia, empezó a desarrollar tareas docentes como Ayudante Alumno, para luego graduarse como Profesor en Historia. Como tal, llegó a ser Profesor Adjunto Ordinario en la FHUC y Profesor Titular Ordinario en FHAYCS. Una profunda convicción en la necesidad de trabajar en pos de la excelencia académica lo llevó a comprometerse en la formación de recursos humanos. En esta tarea, junto a otros estudiantes, quienes escriben este obituario han sido formados por él en las labores de docencia e investigación en Historia Antigua².

Allí, en el mundo grecorromano, Claudio encontró un laboratorio excepcional desde donde dar lugar a sus interrogantes sobre lo social. En el horizonte de su producción académica encontramos también ese interés por la política y la educación. Tanto en sus trabajos sobre el Mito y el Teatro en Grecia, como sus reflexiones

* María José Leorza: Licenciada en Historia (UNL). Docente de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral en la cátedra «Sociedades Mediterráneas». Becaria de Posgrado UNL cursando el doctorado en Humanidades, mención Letras.

** Diego Alexander Olivera: Doctor en Ciencias Sociales (UNER) y Licenciado en Historia (UADER). Docente de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos en la cátedra «Espacio y Civilización. Mundo Antiguo. Sociedades Grecolatinas». Becario Posdoctoral de CONICET

sobre la Crisis de la República Tardía en Roma, se percibe una preocupación por la construcción comunitaria y las tramas que organizan el tejido social. No es casual. Claudio percibía nuestra época como una era en que los marcos de valores compartidos, que otrora hacían factible y sostenían un proyecto común, se diluían. El agotamiento de un modelo educativo que pugnaba por igualar a los ciudadanos, facilitar el ascenso social e instituir una identidad común.

La política era para Claudio tejer —según la célebre metáfora empleada por el poeta cómico Aristófanes en su *Lisístrata* (vv. 574–586)³—, unir intereses, voluntades e ideas que la mayor de las veces son contrarias. Cualquiera que haya tenido ocasión de conocerlo puede dar fe de que practicaba la hospitalidad griega a rajatabla. Eso tampoco era casual. Lo común exige cierta dosis de reciprocidad, los antiguos lo sabían, Claudio también. Por eso, su labor investigadora puede resumirse en la necesidad de dar cuenta de dos grandes interrogantes; ¿cómo logra una sociedad instituir valores que sean comunes a todos sus miembros? ¿Qué consecuencias acarrea para ella la disolución de esos valores?

El mito griego ofrece material para intentar responder la primera pregunta. El mismo fue objeto de dos proyectos de investigación que Claudio dirigió en la FHAyCS y del libro que compiló junto con Anabella Pérez Campos⁴. En efecto, el mito «contribuye a construir vínculos sociales y crear identidades», y por extensión, a «instituir creencias, valores, normas de conducta, que no se encuentran escritas, pero en las cuales sin embargo se afirma el entramado social» (2016b: 21–23).

Pero su encuentro con el mito griego se logra por la mediación del teatro y la reelaboración que hace de la tradición mítica la tragedia (2008: 111–118, 2007: 217–230). El hecho más significativo de la historia clásica de Atenas es la «consolidación de la idea de comunidad cívica», y las diferentes instancias de «construcción colectiva» de las instituciones, entre ellas, el teatro (2007: 219–221). La actualización de la tradición mítica que opera en la tragedia tiene relevancia en la perspectiva en que trabajaba Claudio pues «para la comunidad cívica es importante compartir saberes» (2008: 114–115, 2007: 222). Por tanto, el público que asiste al teatro se educa y es moldeado por el «imaginario instituyente» de la ciudad, en el proceso de la *paideía* (2008: 114–115, 2007: 221). Mito y tragedia representaban para él los modos en que el pensamiento griego fue capaz de entrelazar los opuestos, «el anverso y el reverso de la compleja trama social» (2016b: 30).

A través de estas reflexiones sobre la Grecia antigua se hacen presentes aquellos autores que han sido clave en su recorrido intelectual, entre ellos podemos mencionar a Jean Pierre Vernant, Nicole Loraux, Pierre Vidal Naquet, Françoise Hartog, Clifford Geertz, Cornelius Castoriadis, Claude Lévi-Strauss, y quien fuera su gran amigo, el sociólogo español Juan Antonio Roche Cárcel.

La República tardía, con sus tensiones y niveles de conflictividad, es el disparador para el análisis que da cuenta del segundo interrogante que dirigía sus preocupaciones historiográficas y antropológicas. Claudio entendía la crisis de la República como crisis del *mos maiorum*, según la fórmula esbozada por Cayo Sallustio Crispo (2009: 97–98). En sus últimos trabajos, sobre la obra del historiador griego Polibio de Megalópolis en la conformación del Imperio romano, enfatiza la centralidad de las transformaciones del sistema de creencias, valores y prácticas de la tradición romana (2015a: 192). Tal situación es percibida como la de una época de incertidumbre en la que el relato histórico del megalopolitano, si bien no anula dicha situación, ofrece una posibilidad de comprensión que habilita un

horizonte de previsibilidad (2015a: 193). En esa misma línea interpretativa Claudio leyó las *Vidas* romanas de Plutarco de Queronea. A través de estas biografías consideró las virtudes que configuran el *mos maiorum*. Cómo ellas se entienden en la lectura moral que un griego en tiempos alto imperiales hacía del comportamiento de los hombres de estado republicanos, en un juego de espejos con los de su contemporaneidad (2011: 30).

A estas alturas de su producción académica sobresalen dos referentes que acompañan sus reflexiones; Clifford Geertz y Alejandro Grimson. El concepto de *configuraciones culturales* elaborado por este último es de vital importancia. En él Grimson recupera y pone en juego el concepto de trama y de cultura de Geertz. A Claudio le interesaban, en especial, dos elementos constitutivos del concepto, la idea de que en las culturas hay aspectos *compartidos* y la «existencia de una *trama simbólica común*» (2015a: 190). Tal vez sea eso lo que explique la paradoja que veía en la crisis tardorrepública romana, la conformación de una «ideología republicana» en momentos en que la república real tendía a desaparecer (2009: 102)⁵. De la mano de esta última premisa, de raigambre ciceroniana, Claudio hizo suya la reivindicación formulada por Nicole Loraux de re-politizar los Estudios Clásicos⁶.

236 237

Además de Grimson y Geertz, en sus indagaciones sobre la historia romana encontramos sus lecturas de Francisco Pina Polo, Sir Moses Finley, Pedro López Barja de Quiroga, Emilio Gabba, Michael Mann, Paul Veyne, José Manuel Roldán y Gonzalo Bravo.

En los últimos años sus intereses se habían volcado hacía los conflictos religiosos en la Antigüedad Tardía, desde la co-dirección de un proyecto de investigación de la FHUC que contaba con la dirección de Juan Carlos Alby⁷. Es posible que aquí también sus preocupaciones y reflexiones estuvieran en la línea mencionada antes, en la disolución de los valores religiosos paganos y los modos en que el cristianismo instituyó un nuevo sistema. Es decir, en la capacidad de la Iglesia cristiana para fraguar una trama común. Lamentablemente nunca lo sabremos.

Lo que sí sabemos es que Claudio deja un enorme legado en nuestra comunidad académica. En el campo específico de los Estudios Clásicos fue artífice, junto a Silvia Calosso y María Leonor Milia, del ciclo *Junio Clásico*. Evento académico que reúne cada año a referentes nacionales y extranjeros. Fue, además, socio activo de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos y participaba de sus actividades, en particular el *Simposio de Estudios Clásicos*, a través del Ateneo Litoral. Asimismo, participó en carácter de expositor, panelista, comentarista y coordinador en diversos eventos científicos académicos. Entre los que se destacan el *Congreso Regional de Historia e Historiografía* (Departamento de Historia, FHUC–UNL) y el *Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Antigua y Medieval del Litoral* (Grupo de Estudios sobre Antigüedad y Medioevo, FHAyCS–UADER)⁸.

Defensor acérrimo de la interdisciplinariedad y el trabajo en equipo, supo congregar intereses dispersos en pos de potenciar los Estudios Clásicos en la región. De ese compromiso por el diálogo entre disciplinas da fe su rol como Co-Director del *Portal Virtual de la Memoria Gringa* que ejerció de modo ininterrumpido desde su creación en 2006⁹. Quienes lo conocimos, en cualquiera de sus múltiples facetas, hemos sido honrados con la amistad, el compañerismo y la guía de quien fue un optimista incansable. Porque si algo lo definía, en términos humanos y académicos, era su capacidad antropológica de ver siempre lo mejor en las personas.

A continuación se detallan sus principales publicaciones

- **2000:** *Sociedad, ficción y poder. El teatro cómico en la polis ateniense*, co-autor con Daniel Baffo, María Isabel Barrancos, Silvia Calosso, María Leonor Milia. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- **2002:** «Sociedad y representaciones simbólicas. El caso de la polis democrática: Atenas (Siglo V y primera mitad del siglo IV a.C.): Una experiencia de enseñanza en el aula universitaria», *Clio y asociados. La historia enseñada*. Nro. 6, Centro de Publicaciones de la UNL, Santa Fe, 107–130.
- **2007a:** *El mundo antiguo grecorromano. Una guía para su abordaje*, co-autor con María Leonor Milia. Ediciones UNL. Tomo 1.
- **2007b:** «El teatro ateniense: una institución de la ciudad», en *Revista Hablemos de Historia*, Nro. 5, Departamento de Historia de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Paraná, Editorial Entre Ríos, pp. 217–230.
- **2008:** *El mundo antiguo grecorromano Una guía para su abordaje*, co-autor con María Leonor Milia. Ediciones UNL. Tomo 2.
- **2009:** «Orden y Justicia en el pensamiento político tardo–republicano en Roma: Salustio y Cicerón» en Silvia Calosso (Comp.), *Junio Clásico 07/08. Lógoi/orationes, sobre el Mundo Antiguo*, Santa Fe, Ediciones UNL, pp. 93–103.
- **2011:** «La problemática de la comparación en la historia», *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, nº 11, Santa Fe, ediciones UNL, pp.13-34.
- **2015a:** «Las historias de Polibio entre griegos y romanos. Multiculturalidad y configuraciones culturales en la conformación del imperio» en Ivana Chialva y Cadina Palachi (Comps.), *Glóssai Linguae en el Mundo Antiguo*, Santa Fe, ediciones UNL, pp. 187–194.
- **2015b:** «Singular, ideal y exitoso. Ponderaciones de Polibio al sistema constitucional romano» en Carina Giletta y Bernardo Carrizo (Comps.), *VI Congreso regional de Historia e Historiografía*, E–book, UNL. pp. 992–1001. http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/HISTORIA/VI%20Congreso%20de%20Historia%20e%20historiografia_FHUC_UNL_2015.pdf
- **2016a:** *El Mythos en la Antigüedad*, co-autor con Anabella Pérez Campos, Paraná, Editorial Uader.
- **2016b:** «Mito y sociedad. Del héroe homérico al *polites*», en Claudio Lizárraga y Anabella Pérez Campos (Comps.), *El Mythos en la Antigüedad*, pp. 17–31
- **2017:** «O pensamento histórico de Políbio Uma ponte entre a tradição grega e a universalização da história» en Glaydson José da Silva e María Aparecida de Oliveira Silva (Org) *A ideia de história na Antigüidade Clássica*, Sau Paulo, Alameda, pp. 189–218.

Notas

¹ Entre otras actividades también ha sido Presidente de la Asociación Nacional de Facultades de Humanidades y Educación (ANFHE) por el período 2012–2014, a su vez ha formado parte del Consejo Directivo y Superior en la FHUC y en UNL como representante de diferentes Claustros, de diversos Comités Académicos de nuevas carreras de la FHUC, y ha formado parte de tribunales evaluadores de concursos docentes, de tesis y tesinas y de proyectos académicos institucionales.

² Se trata de los autores de las dos únicas Tesinas de grado dirigidas por Claudio Lizárraga: la de María José Leorza defendida en la FHUC–UNL en 2017 y la de Diego Alexander Olivera en la FHAyCS UADER en 2013.

³ El poeta cómico fue objeto de un Proyecto de investigación, dirigido por Silvia Calosso, en que Claudio participó. El mismo se tituló «La comedia de la polis ateniense del S. V a.C. Espacio literario y espacio social» y dio lugar al libro *Sociedad, ficción y poder. El teatro cómico en la polis ateniense*.

238 239

⁴ Se trata de los Proyectos de Investigación y Desarrollo Anual (PIDA) «El Mythos en la Antigüedad: debates, límites y alcances» y «El mito: sus problemáticas y resignificaciones» y del libro *El mythos en la Antigüedad*.

⁵ La influencia de Michael Mann es notoria. Después de todo, la *ideología republicana* logró cristalizar una *cultura de clase* dominante en que confluían las élites locales de las provincias con el patriciado romano.

⁶ Ana Iriarte señala en el prólogo de *La guerra civil en Atenas* que: «A contracorriente de las tendencias historiográficas de los años noventa, Nicole Loraux aboga re-politizar la historia, por “des–alterizar” la ciudad para reencontrar la proximidad de los inventores de la *demokratía* que fueron los griegos» (Loraux, 2008:17).

⁷ CAI+D 2016 «Conflictos religiosos y filosóficos en las sociedades tardo–antiguas y medievales del mediterráneo». En la FHUC integró también el CAI+D 2009: *Sociedad y memoria en los testimonios en lengua griega de la Época Imperial: Plutarco de Queronea*, dirigido por la Profesora Silvia S. Calosso y co-dirigido por la Profesora Leonor Milia. UNL–FHUC. Así como el CAI+D 2011: *Polibio y Cicerón en la escritura de Plutarco de Queronea. Palabra y política en la República tardía y en el Alto Imperio*, dirigido por la Profesora Silvia Calosso y co-dirigido por la Profesora Leonor Milia.

⁸ Eventos en los que también ofició de organizador.

⁹ Aunque ajeno a sus intereses de investigación Claudio celebraba así su nacimiento e infancia en una colonia de la Pampa Gringa, Santa Clara de Buena Vista.

Leorza, María José

Olivera, Diego Alexander

«In Memoriam Profesor Claudio Horacio Lizárraga (1969–2019)». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 235–239.

Siete,

glosas(s)

(un lugar para el comentario
y la información)

¿Qué es la historia del conocimiento? Cómo la información dispersa se ha convertido en saber consolidado a lo largo de la historia

PETER BURKE,
TRAD. M.G. UBALDINI
Buenos Aires: Siglo Veintiuno
Editores, 2017.

Una introducción a la historia del conocimiento

Norma E. Levrand*
Universidad Nacional del Litoral –
CONICET

242 243

Desde hace algunas décadas, el campo disciplinar de la historia se ha expandido. Se han producido desplazamientos en los intereses de las investigaciones históricas y una continua fragmentación de este universo. El texto de Peter Burke ofrece una introducción concienzuda a la historia del conocimiento, considerando sus antecedentes remotos y proveyendo un esquema de los conceptos, los problemas y los procesos que son observados por esta disciplina.

Peter Burke puede ser adscrito a la «nueva historia», movimiento polifacético nacido en Francia, que se define por su reacción a la «historia tradicional». Junto a Jacques Le Goff, Keith Thomas, Robert Darnton y Carlo Ginzburg, entre otros, forma parte de los académicos con más predicamento en la historia social y cultural. Su obra *Historia social del conocimiento* (dos tomos) es un elocuente reflejo de su trayectoria en la Historia Intelectual y la Historia Cultural.

El libro que reseñamos presenta de modo conciso algunos elementos de aquél, aunque invita al lector a leer estructuralmente el modo de hacer esta historia, dando cuenta de los núcleos principales que han abordado las obras de la temática. Para ello, el texto se organiza en cuatro capítulos en los cuales: a) se contextualiza la historia del conocimiento; b) se brinda un glosario de conceptos fundamentales de esta disciplina; c) se explican los procesos que determinan que algo pueda considerarse conocimiento y d) se enuncian los principales problemas que afronta la historia del conocimiento y algunas predicciones acerca de su futuro cercano. Además de las notas que ilustran la vasta bibliografía consultada por el autor, se ofrece al final del texto una línea del tiempo con una «cronología selecta» de estudios del conocimiento, desde el siglo XVII (la línea principia con el texto de Francis Bacon *El avance del saber*) hasta 2014 (la edición inglesa del texto corresponde al año 2015).

En el primer capítulo «Los conocimientos y sus historias», el autor da cuenta de que la historia del conocimiento es una disciplina nueva, aunque pueden encontrarse antecedentes desde el siglo XVII. Su auge se produce en el siglo XX, a partir de la confluencia con la sociología del conocimiento, la antropología, la

* Abogada, Doctora en Derecho. Docente de la asignatura Ciencia, Tecnología y Sociedad en la Universidad Nacional del Litoral. Docente del Seminario de Relaciones Laborales en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Miembro del proyecto CAI+D «Interacción de saberes: identificación y análisis de casos emergentes en relación con problemas sociales en la Argentina de principios de siglo XXI», dirigido por Oscar Vallejos.

arqueología, la geografía y las ciencias políticas. La historia del conocimiento, en particular, se desarrolla a partir de la historia del libro y de la historia de la ciencia, indica Burke. Los Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología también han realizado importantes aportes a este campo, a pesar de no estar mencionados en el texto. Desde la década de 1990, la historia del conocimiento ha ganado centralidad en Alemania, Francia y Estados Unidos. Dan cuenta de ello las obras colectivas, grupos académicos, cátedras, centros de investigación, cursos y congresos entre otras actividades académicas.

En este capítulo ya se observan ciertas advertencias del autor, referentes a considerar los conocimientos y saberes como un conjunto que muchas veces presenta dificultades para su clasificación, la necesidad de considerar las condiciones espaciales y temporales en la producción del conocimiento como así también la perspectiva de género. Finalmente, el autor invita a considerar los temas opuestos al conocimiento: el olvido y la ignorancia, que dan cuenta de los conocimientos perdidos y aquellos que se han rechazado de manera consciente.

En el segundo capítulo «Conceptos», presenta un glosario con los principales términos que se utilizan en los estudios del conocimiento. Como indica el autor, estos términos «son de utilidad no sólo para leer y escribir sobre la historia del conocimiento, sino también para reflexionar sobre ella» (Burke, 2017: 33). Si bien un poco árido para su lectura, este capítulo se presenta como fundamental para aquellos que desean internarse en los estudios de este ámbito.

En muchos de los conceptos presentados subyace una preocupación por la circulación de conocimientos y saberes. Burke explica que la producción de conocimientos e innovación está fuertemente influida por los individuos, grupos e instituciones que los producen como por los espacios geográficos en los cuales aparecen y se difunden. Advierte, así que «los conocimientos pueden ser plurales pero no iguales» (Ibid., 33). Asimismo, da cuenta del tránsito espacial y disciplinar de los conocimientos, como de la estabilización de los mismos en tradiciones y profesiones.

En el capítulo «Procesos», el autor presenta un perspicaz análisis de las prácticas de sistematización que conforman el proceso de elaboración y utilización del conocimiento. Señala que estas prácticas «dependen de la coyuntura, se realizan de acuerdo con diferentes reglas y diferentes tipos de apoyo en diferentes épocas y medios» (Burke, 2017: 69). Por ello, en la exposición de cada una de ellas, abundan los ejemplos que dan cuenta de esta diversidad. La finalidad de la sistematización es lograr la «objetividad» de conocimiento, a partir de cuatro etapas: 1) recopilación de la información, 2) análisis, 3) difusión y 4) uso del conocimiento.

El autor provee ejemplos de historias del conocimiento situadas en diferentes contextos espacio-temporales que revelan los condicionamientos culturales a la producción del conocimiento desde la etapa de la recopilación. Tanto las «formas» de reunir información como las herramientas para consultarla son mediadas por los fines, las disciplinas y las autoridades a las cuales responden. El análisis y la descripción del conocimiento, por su parte, tampoco se presentan como prácticas atemporales. El autor ofrece abundantes ejemplos del siglo XV en adelante que demuestran de qué modo la descripción, la cuantificación, la clasificación, la comparación y contraste, la interpretación, la verificación y la narración de los conocimientos se encuentran situadas y deben ser analizadas contextualizadamente.

La difusión del conocimiento habitualmente es descrita a partir de la «transferencia», no obstante el autor prefiere hablar de «circulación», verbo que exhibe

las diferentes vías por las cuales el conocimiento se desplaza como así también las interferencias producidas por las traducciones, los malentendidos, las adaptaciones deliberadas y las adecuaciones culturales. Para terminar el capítulo, se ocupa de la utilización de los conocimientos describiendo los usos en los ámbitos religioso, político y económico como también la reutilización a partir de la apertura de archivos que benefició a las investigaciones académicas. Menos claro es el subtítulo de «utilización errada», en el cual se ejemplifica la utilización de conocimientos supuestamente universales y descontextualizados por parte del Estado y se hace un llamamiento a la valorización de los saberes locales y alternativos.

El último capítulo, «Problemas y perspectivas», presenta, por una parte, posiciones contradictorias al momento de hacer historia, y por otra, una sagaz mirada acerca del futuro de este campo. Algunas cuestiones son generales a la disciplina histórica, tales como el problema de la relación entre el conocimiento y la sociedad; la importancia relativa del cambio y la continuidad; las interpretaciones anacrónicas y los conflictos entre tradiciones que pueden conducir a un relativismo. Otras cuestiones son especialmente importantes para la historia del conocimiento, como la perspectiva triunfalista, que relega la pregunta por la ignorancia, los obstáculos al conocimiento y los conflictos entre conocimientos diferentes; o el constructivismo como perspectiva que, en casos extremos, no permite atender ciertas condiciones pre-existentes al proceso del conocimiento. La sobrevaloración de los agentes o actores individuales o las estructuras o sistemas sociales, tanto como la ausencia de una perspectiva de género en los estudios de historia del conocimiento también son señalados como problemas que deben ser enfrentados.

244 245

Burke augura una expansión en el lugar del conocimiento en la historia. Por una parte, considera que la historia del conocimiento será permeada por tres abordajes: un enfoque global, que hace hincapié en los encuentros, las colisiones, las traducciones y las hibridaciones; un enfoque social, que acusa mayor interés en los saberes cotidianos y los conocimientos tácitos y un interés por el muy largo plazo, que el autor denomina «historia cognitiva». Esta última es definida como una «historia de las mentalidades colectivas (...) que abarca milenios» o «una “arqueología del saber” en un sentido literal» (Burke, 2017: 162), es una historia preocupada por la producción y difusión de conocimiento desde el *Homo habilis* (2.700.000 años) hasta el *Homo sapiens*.

Más allá del cumplimiento de estos pronósticos, aquél que hace el autor al final del libro seguramente sea cierto: en las próximas décadas habrá un mayor interés por la historia del conocimiento. Por ello, celebramos la traducción de este texto informativo y esclarecedor acerca de un área de notable actualidad y que merece la atención de la academia local. Al respecto, pocas (o nulas) son las referencias del autor a investigaciones sobre la producción y circulación del conocimiento en Sudamérica y en Argentina en particular. Ello convoca a producir investigaciones en este área, a partir de los conceptos presentados, inicialmente, por el texto comentado.

**Del texto al
metatexto. Estudios
de literatura italiana
y comparada**

DANIEL ALEJANDRO CAPANO
Buenos Aires: Biblos, 2018.

Destacado aporte en el campo de la italianística

Nora Sforza*

Universidad de Buenos Aires –
Universidad del Salvador

Daniel Capano abre su último libro, fruto de años de profundas lecturas y de intensas investigaciones en el campo de la italianística, de la narratología y de las literaturas comparadas con una frase que puede ser conmovedora, pero que al mismo tiempo nos interpela fuertemente, en una época en la que —acosados y atormentados por las modalidades con que las ciencias duras avalan o rechazan nuestros trabajos de investigación— estamos constreñidos a aceptar reglas de juego con las que no siempre acordamos. En efecto, los programas de investigación universitarios y las consabidas categorizaciones nos obligan a escribir ese artículo *revelador* que tendremos mucho cuidado en publicar en la revista especializada que nos brinde una mejor evaluación. Y tal vez todo esto nos hace olvidar la verdadera esencia de nuestro trabajo, vale decir ese *objeto* deleitoso junto con el que hemos crecido: el libro. Así nos dice Capano que «mientras las revistas trabajan sobre el olvido, el libro lo hace sobre el recuerdo» (Capano, 2018: 9). Pero el recuerdo que nos propone el ensayista a lo largo de estas páginas es también la propia declaración de la poética de una mente brillante que ha *immagazzinato* —permítaseme el uso del verbo en italiano— años y años de lecturas variadísimas atravesadas por su gran capacidad de teorizarlas y de compararlas de manera sobria y a la vez exquisita.

Así, cada uno de los cuatro apartados en que se divide el libro, precedido de un marco teórico abarcador que contribuye a ubicar las características epocales en que se sitúan los escritores estudiados y la problemática que desarrollan en sus textos, está atravesado por un particular modo de leer: un enfoque filológico es aplicado para explicar textos de la literatura bajomedieval y del primer Humanismo italianos; un análisis prevalentemente histórico-cultural es el que predomina en el estudio de las páginas del libro dedicadas al particular Romanticismo italiano, con especial énfasis en las obras de Manzoni y Leopardi; un recorrido por textos contemporáneos anclado fundamentalmente en la teoría literaria, la narratología, el psicoanálisis, la filosofía integran la tercera parte; y, por último, la «lectura comparada» que atraviesa los aportes que realiza el estudioso por diversos géneros de una literatura contemporánea donde, partiendo de su infinito conocimiento de las letras italianas se cruzan, se funden, se tocan obras italianas de los siglos XX y XXI

* Doctora en Letras (FFyL, UBA). Profesora Adjunta de Literatura Italiana y JTP Regular de Literatura Europea del Renacimiento (FFyL-UBA) Miembro del Comité Asesor de la Revista Modernidades de la UNC, del Comité de Redacción de Cartabianca (Roma – Florencia), Presidente de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Cultura Italianas de la Argentina y codirectora de la colección de Clásicos Italianos de Colihue. Especialista en Teatro del Renacimiento italiano y en temas de Italianística.

junto con los mitos griegos y variados textos de la tradición (y no solo) argentina, francesa y española. Si bien es cierto que todo el libro está surcado por interesantes sugerencias que logran hacernos repensar muchos supuestos de la crítica literaria, es evidente que en esta última parte dedicada a la literatura italiana comparada la erudición y las ideas de Daniel Capano alcanzan las cimas más altas.

En el apartado final, el investigador comienza por señalar el relieve que han alcanzado hoy los estudios comparados en el campo literario y precisar las nociones de comparación literaria y de literatura comparada. Realiza luego, un breve pero sustancial recorrido por la historia de la disciplina partiendo de la tradicional definición goethiana y revé su alcance en la actualidad. Repasa los conceptos formulados por la escuela francesa y los trabajos de Pierre Brunel, Yves Chevrel, René Étiemble y Daniel-Henri Pageaux.

Posteriormente, pasa revista a los estudios comparados en Italia, desde sus comienzos (De Sanctis), hasta nuestros días (Asor Rosa, Gnisci). Menciona además, las universidades italianas que incluyen en su plan de estudios la asignatura y las publicaciones periódicas que incorporan en sus páginas enfoques comparados.

Asimismo, transita por la escuela norteamericana y comenta los aportes de René Wellek, Anna Balakian, Harold Bloom, Werner Sollors y las investigaciones interdisciplinarias de George Steiner y Edward Said.

A modo de reflexión, Capano escribe:

Creo percibir en la actualidad la intensificación de los estudios comparados en tres zonas de indagación: la tematología, la imagología y la literatura de viajes (hodopórica), relacionadas con la difusión que alcanzan en este momento de la historia de la humanidad los intercambios culturales, el área de investigación multicultural. (193)

Tras lo cual el estudioso explora esas tres zonas que, de acuerdo con su opinión, despiertan en nuestro tiempo el interés de la literatura comparada.

Por otra parte, Capano hace notar que,

la apetencia de la literatura comparada es enorme, aspira a totalizar enfoques y a ampliar los horizontes del conocimiento, pero sin perder su verdadera esencia como es el análisis contrastivo, basamento y piedra angular de su especificidad, de tal modo contribuye a conocer con mayor hondura el proceso literario y por ende la naturaleza del hombre. (196)

Finalmente, ofrece una abarcadora articulación de intercambios y penetraciones mutuas entre diferentes textos de Ungaretti, Svevo, Eco, Calvino, Bufalino, Magris, Capriolo y Pavese, entre otros, con escritores de España, Francia y Argentina. Así desfilan ante nosotros páginas cuyo contenido podemos compartir o con el que podemos disentir, pero que jamás nos dejan indiferentes, pues siempre nos interpelan y nos sacuden como llamándonos a buscar nuevos horizontes y, en definitiva, nuevos modos de afrontar lecturas. Todo ello, claro está acompañado de una abundante bibliografía clásica y actualizada.

Pero si bien, decíamos al principio, la presente recopilación puede ser leída como una suerte de declaración poética, hay otra cuestión de no menor importancia y es la que explicita el mismísimo autor en la *Presentación*:

La recopilación aspira a completar un espacio crítico sobre la literatura y la cultura italianas, que se encuentra en nuestro medio desactualizado y disperso. [...] Si bien el libro —continúa el investigador— puede ser leído por un público que posea conocimientos básicos de literatura italiana, se destina en especial a docentes y alumnos universitarios en el ámbito hispanoamericano, dedicados a tal área de conocimiento. (11)

«Leer es comparar», nos dice. Pero creo que la conjunción de estos textos hacen algo más: dialogan entre sí y dialogan profundamente con nosotros mismos. Precisa el investigador:

El diálogo que establecen los textos entre sí a lo largo de la historia de la literatura resulta de vivo interés para críticos y estudiosos de las letras, pues ven en cada nueva publicación, a través de un dinámico entramado de similitudes y diferencias, el producto de una amalgama entre los influjos que recibe el autor y las modificaciones que le imprime. Quizá, la originalidad surja de la justa dosis entre ambos componentes, pues las literaturas se configuran como un palimpsesto en el que el escritor escribe sobre lo que otros ya han escrito. (189–90)

Como lo hicieran los humanistas de los albores de la Modernidad clásica, también nuestro querido maestro no se queda con nada para sí y, dialogando desde y con el texto, todo lo comparte con nosotros, sus lectores.

**En tiempos de
catástrofes. Cómo
resistir a la barbarie
que viene**

ISABELLE STENGERS,

TRAD. AL ESPAÑOL:

VÍCTOR GOLDSTEIN

Buenos Aires: Futuro

Anterior Ediciones, 2017.

Gabriel Matharan*

Universidad Nacional del Litoral –

Universidad Autónoma de Entre Ríos

248 249

Debemos dar las gracias a la editorial por traducir una obra de carácter experimental, con una interpretación muy rica sobre cambios acontecidos en las últimas décadas. La misma fue escrita en el 2008 durante la crisis de los *subprimes* que sacudió al mundo bancario–financiero, inscribiéndose en el esfuerzo que viene realizando la autora de pensar y transformar el presente, siempre complejo, polimórfico, en devenir, *catastrófico*, que se escurre al pensamiento y a la acción¹. En cuanto tal es heredera de un linaje intelectual que expresa una voluntad política de intervenir en lo que ella comprende como estancamiento político e imposibilidad de dar una respuesta a la actual doble catástrofe: por un lado, a la crisis del capitalismo; por el otro lado, a la crisis ecológica, y existencial global inminente asociada, que enfrenta la humanidad por la «intrusión de Gaia».

En efecto, como ella misma declara «el proyecto, al escribir este ensayo, no es proponer perspectivas que requieran una adhesión, sino tratar de poner en palabras, y tal vez en el pensamiento, la manera en lo que llamé la “intrusión de Gaia”» (Stengers, 2017: 105). Así busca hacer inteligible lo que está en cuestión hoy, evitando la amenaza o el peligro de la inmovilidad o inacción política y dar respuestas apresuradas antes de haber aprendido a formular preguntas, proponer certezas antes de haber hecho la experiencia de la perplejidad (31). Lo hace con el fin de sugerir cómo se puede practicar la política en lo que ella denomina «tiempos de catástrofes», tiempos en los que *no hay después*, sin reparar el daño o dejarlo atrás (55). Con este telón de fondo, argumenta la necesidad de aprender cómo vivir con el daño causado a «Gaia», la biosfera activa que habitamos, como ella lo nombra, y la indiferencia de Gaia hacia nosotros. El desafío que nos propone es pensar una respuesta no solo a lo que provocó la intrusión sino también a sus consecuencias. En este contexto, no se puede dejar las soluciones a «nuestros responsables», a los guardianes de la razón y el progreso, en definitiva al capitalismo ya que este no

* Licenciado en Historia (UNL), Magister en Ciencia, Tecnología y Sociedad (UNQ) y Doctor en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ). Se desempeña como docente de diferentes materias metateóricas o sobre la ciencia (Epistemología de las ciencias, Metodología de la investigación histórica y Ciencia, Tecnología y Sociedad) en la Universidad Nacional del Litoral y la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Perteneció al Centro Ciencia, Tecnología y Sociedad (Universidad Maimónides). Su interés de investigación gira en torno a la historia de la conformación de la química y la microbiología como disciplinas en la Argentina y en América Latina. Su otro campo de interés, de desarrollo más reciente, se relaciona con la interacción de saberes en problemas sociales emergentes en la Argentina del siglo XXI.

solo es radicalmente irresponsable sino también incapaz de responder de nada, no piensa, no vacila. Pensar en un capitalismo verde que se presenta como «el mejor amigo de la Tierra», preocupado por la preservación y sustentación es un absurdo, que «el capitalismo explota las oportunidades, no puede hacer otra cosa» (51–52).

Para desarrollar una posición sumamente rica, Stengers se compromete en muchos debates: sobre la naturaleza del capitalismo y de la lucha que hay que llevar a cabo hoy contra su dominio; sobre la alianza entre la investigación científica, los consorcios industriales y el Estado; sobre el nuevo vínculo entre el Estado y el capitalismo; sobre los nuevos movimientos anticapitalistas; sobre el cuestionamiento de la autoridad científica y al tipo de científico politizado que hace falta; sobre la crisis de la idea de progreso; sobre la distinción y la articulación entre el conocimiento científico (experto) y el saber lego. Además, avanza sobre una crítica de los nuevos discursos ofrecidos por y en las ciencias sociales que promueven los conceptos de «gobernanza», de «economía del conocimiento» y «capitalismo cognitivo». Para ello adopta una perspectiva teórica de análisis global, entendido como la interdependencia e interrelación entre el nivel socio-económico, el nivel de lo natural (la naturaleza) y las elaboraciones conceptuales que se producen. Con ello hace visible, como sostiene Helga Nowotny,

que los asuntos de hoy no pueden ser categorizados claramente como parte del orden natural o el orden social. Son resultados de interdependencias mutuas y complejas. Típicamente emergen por medio de un proceso de coproducción que no privilegia ni a las ciencias sociales ni a las naturales (Nowotny, 2010: 337).

Tiempos de Catástrofes puede ser analizado como conteniendo dos propósitos. El primero es elaborar un cuadro de situación, con las causas que motivan a sostener una especie de callejón sin salida para pensar alternativas de desarrollos sociales al actual y quiénes producen este imaginario. Con tal fin realiza una descripción de la presente crisis ecológica a escala planetaria, de las formas de gobiernos sin legitimidad, de las soluciones propuestas por un «Estado que no debe ser confiable», de los responsables de la crisis y, de una experiencia vivencial de las catástrofes que se manifiestan como si no tuvieran soluciones. El segundo propósito es cuestionar este imaginario y presentar una visión política diferente sobre cómo abordar esta situación y convertirla en una oportunidad o fundamento de otras formas de vivir con Gaia.

La primera idea que anima la obra, tal como lo expresa la misma autora, es cuestionar la capacidad de lo que hoy llamamos *desarrollo* (económico o científico-tecnológico) y las respuestas a problemas que él mismo ha contribuido a crear: crecientes desigualdades sociales, graves degradaciones medioambientales y de innumerables muertes por guerras. Este cuestionamiento forma parte de una nueva época o historia en la que se está en posesión de un cierto saber, ahora común, que de seguir este camino nos llevará a catástrofes globales a escala planetaria y a un porvenir que se prepara bajo el signo de la barbarie. Sin embargo, más allá de este saber, la perspectiva de crecimiento, identificada con el progreso, sigue imponiéndose como único horizonte concebible, necesario y sin posible alternativa *a la barbarie que viene*. Esto es el resultado de un modo particular de gobierno de las autoridades, a las que llama «nuestros responsables» (de los desastres y las amenazas presentes) (21)², que trabajan activamente para producir una representación en la que resulta imposible imaginar otra cosa que no sea el *status quo*. Para ello producen un «pánico

frío» (26), a través de las «alternativas infernales» (53), instalando así un miedo impotente al futuro, con la consecuente desmovilización de la sociedad. «Nuestros responsables», continúa, han perdido toda legitimidad social amplia, reduciendo la política a una especie de gerencialismo (gobernanza) de desastres que utiliza el realismo político de «los hechos para despolitizar los asuntos sociales y ambientales y mantener el orden» (27)³. El desafío consiste en cómo resistir⁴ y volver a actuar en un momento en que el progreso (capitalismo) nos dice que no hay salida.

La segunda idea del armazón argumentativo construido es que la nueva época implica otro saber: nos enfrentamos no ya solamente con una naturaleza que hay que proteger o remediar contra las degradaciones causadas por el modelo de desarrollo insostenible actual, sino que esa misma naturaleza es capaz de perturbar nuestros saberes e incluso amenazar nuestras vidas. A esta situación llama la «intrusión Gaia» en la historia de la humanidad⁵, intrusión que empieza a cuestionar el tipo de desarrollo del actual capitalismo. Es Gaia con su naturaleza a escala planetaria, con su régimen de existencia de un «planeta viviente», la que posee una actividad propia cuya fuerza es indiferente a nuestras razones y a nuestros proyectos. Gaia no está amenazada, se ha constituido en una amenaza para nosotros, se ha inmiscuido en los asuntos humanos.

250 251

La nueva época también se caracteriza por el aumento de la desconfianza hacia los científicos y los técnicos y de sus capacidades de *expertise* para dar respuestas a las amenazas presentes y por venir. En efecto, el cuestionamiento a la arrogancia científica de tener una respuesta científica definitiva para los problemas que ella misma ha causado tiene lugar en los ciudadanos, en el *establishment* científico y el mundo de la política (los responsables políticos o tomadores de decisiones). Esto quedó expresado o se hizo visible en el movimiento europeo de resistencia a los Organismos Genéticamente Modificados (OGM).

Stengers usa lo que denomina como el «acontecimiento OGM» (35) como un medio para articular esta visión política alternativa a partir de las lecciones o aprendizajes que se pueden sacar del mismo. Uno de estos aprendizajes es que un saber más confiable puede tener lugar cuando hay un cuestionamiento público y una participación ciudadana en la producción tecnológica e innovativa. A la vez que las soluciones a los problemas actuales no pueden quedar en manos de los responsables de estos desastres aliados e integrados en el Estado y el Capital. Es decir, nombrar a Gaia es también resistir a una nueva amenaza que, por una vez, fabricaría en efecto la peor de las confusiones entre ciencia y política: que se pregunte a los científicos cómo responder, que se confíe en ellos para definir lo que conviene hacer (45). Se trata, en definitiva, de desmontar lo que la autora denomina una de las operaciones de propaganda que más éxito tuvieron en la historia humana, aquella que opone Ciencia a Opinión. En este contexto, es importante escuchar lo que tienen que decir el «movimiento de usuarios» (85), que crean un saber colectivo y que luchan por el reconocimiento por parte de los expertos de un saber encarnado en los practicantes. Con ello plantea la necesidad de resistir la tentación de una oposición entre las ciencias y los saberes considerados «no científicos» cuyo acople será necesario si debemos aprender cómo dar respuestas a lo que ya comenzó (40). Nuestros saberes actuales y nuestros modos de vida no alcanzan para comprender e incluso remediar las consecuencias de un cierto tipo de desarrollo y crecimiento asociado (crisis financiera, polución, desigualdades sociales crecientes, envenenamiento por pesticidas, agotamiento de recursos, guerras, entre otros).

Otro movimiento de lucha anticapitalista que se cita para pensar una alternativa al actual desarrollo es el caso del software libre, que se presenta como una resistencia a los actuales nuevos *enclosures* que tienen lugar en una «economía del conocimiento» o «capitalismo cognitivo». *Enclosures* de los denominados bienes comunes de naturaleza inmaterial, como el conocimiento. Pero aquí Stengers ofrece una interpretación estimulante. Lo común que defienden los informáticos actuales es lo que constituye una comunidad, una especie de inteligencia colectiva que permite hacer pensar, imaginar y cooperar, crear un modo donde lo que hace cada uno importa a otros y es recurso para otros.

El «acontecimiento OGM» y el movimiento colectivo de creación de softwares libres ofrecen buenos ejemplos de acoples de nuevos tipos de luchas anticapitalista y producción de pensamiento. Estos movimientos han hecho tambalear la robustez de la evidencia presentada por los responsables del dominio capitalista sobre el presente y el porvenir a la vez que defienden y promueven las capacidades colectivas de pensar, de imaginar y de crear.

La época ha cambiado, dar a esa comprobación el poder de hacernos pensar, sentir, imaginar, actuar. La intrusión de Gaia significa *que no hay después* (55) y que el tiempo es ahora y «otro mundo es posible». Es ahora cuando se trata de aprender a responder, cuando se trata sobre todo de cooperación, de creación y de soñar. «Hay que prestar atención», afirma Stengers (59). Prestar atención significa hacernos preguntas e intervenir en aquellas cosas que no pueden dejarse en manos de «nuestros responsables» o «tres ladrones»: la Ciencia, el Estado o el Capitalismo.

Prestar atención es un acto tanto técnico a la vez que político de conocimiento común, libre, de resistencia a los recintos continuos de la ciencia y la innovación. Entonces, ¿de quién depende la resistencia a la barbarie actual? Stengers presenta su política de acción sosteniendo que depende de nosotros⁶ la producción de capacidades colectivas anticapitalistas para la formulación y soluciones que Gaia nos presenta; de experimentar dispositivos que nos hagan capaces de vivir las presentes adversidades y las posibilidades de un porvenir que no sea salvaje, sin volcarnos a la barbarie.

A modo de cierre, la obra es muy relevante para quienes se preocupan por pensar alternativas al sistema capitalista. En este sentido no solo se imagina el posible fin del mundo y de la especie humana sino también el fin del capitalismo⁷. Además, la obra es estimulante para quienes buscan promover un buen vivir que no puede ser sino en armonía con Gaia. Invito a los lectores a que exploren otras obras de la autora que constituyen un telón de fondo de *Tiempos de Catástrofes*, que indaguen en las matrices teóricas movilizadas y en las múltiples significaciones de conceptos como «tiempos de catástrofes», resistencia, barbarie, Gaia e «intrusión de Gaia». Así podrán encontrar claves y nuevos recorridos posibles para abordar nuestro presente.

Notas

¹ Ver Stengers y Pignarre (2007). Aquí va más allá del cambio climático y se focaliza en las crisis ecológicas globales que definiría la época geológica actual.

² «Son responsables de nosotros, de nuestra aceptación de la dura realidad, de nuestra motivación, de nuestra comprensión de que sería en vano mezclarnos con cuestiones que nos atañen» (24).

³ «La gobernanza, como dice bien su nombre, traduce con claridad la destrucción de lo que implicaba una responsabilidad colectiva por lo que respecta al porvenir, es decir, la política. Con la gobernanza ya no se trata de política sino de gestión, y ante todo de gestión de una población que no debe inmiscuirse con lo que la atañe» (52).

⁴ Es importante remarcar que este concepto aparece en el subtítulo de la obra: «Cómo resistir a la barbarie que viene». 252 253

⁵ «La brutalidad de la intrusión de Gaia corresponde a la brutalidad de los que la provocó, aquella de un desarrollo ciego a sus consecuencias, o más precisamente que no tiene en cuenta sus consecuencias sino desde el punto de vista de las nuevas fuentes de beneficio que pueden arrancar» (51).

⁶ «El nosotros que hace intervenir este ensayo es aquel que, en la actualidad, formula preguntas de este tipo, aquel que sabe que la situación es crítica, pero no sabe a qué protagonista consagrarse» (29).

⁷ Recordemos que Jameson (2003) afirmó que era más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo.

Referencias bibliográficas

- STENGERS, I. y PIGNARRE, P. (2007). *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. Londres: Palgrave.
- JAMESON, F. (2003). «Future City». *New Left Review*, *May–June 2003*, 65–79. Consultado 13-02-19 en <https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>.
- NOWOTNY, H. (2010). «Salirse de la ciencia es salir de sincronía» en *Informe de las ciencias sociales en el mundo. Las brechas del conocimiento* [Coordinación de la traducción: Cristina Puga Espinosa]. México: Foro Consultivo Tecnológico, pp. 337–340.

Ocho,
la letra estudiante
(un espacio joven)

Notas de una investigación: migración, clandestinidad y puesta en juego de la identidad. Acercamiento a las problemáticas de migración e identidad para una lectura de *Io, venditore di elefanti* (1990) de Pap Khouma

Gaspar Bertoni*

Universidad Nacional del Litoral

256 257

Resumen

El presente trabajo surge como resultado parcial de un proyecto de adscripción en investigación realizado en la cátedra Literaturas Francesa e Italiana (FHUC–UNL). Nuestro propósito al respecto es reparar en el relato de viaje migratorio como objeto de estudio que pueda dar cuenta de la insuficiencia del concepto de «nacional» en el campo de la literatura.

Primeramente, postularemos un marco teórico en el cual daremos cuenta de la necesidad de pensar la identidad cultural en relación con la literatura y de posicionarnos desde el campo de los estudios comparados para entender la migración como un fenómeno que nos permita cuestionar las relaciones establecidas en el campo literario. Posteriormente, expondremos parte de los aportes de los que nos servimos para pensar el relato de viajes como habilitador de nuevas cuestiones identitarias propuestas para la lectura de la novela de Pap Khouma.

Palabras clave

· Pap Khouma · Migración · Identidad

* *Estudiante avanzado de las carreras de Letras (FHUC–UNL) y del Profesorado de Francés (ISP N° 8 – Santa Fe). Integrante del Centro de Estudios Comparados y del Grupo de Investigación en Semiótica (FHUC–UNL). Adscripto en investigación en la cátedra Literaturas Francesa e Italiana (años 2017–18) y adscripto en docencia en la cátedra Semiótica General (año 2016). Se desempeña como Ayudante Alumno concursado desde el año 2018 en la cátedra Literaturas Francesa e Italiana y sus extensiones en Literaturas Germánicas y el Seminario de Literaturas Comparadas.*

Abstract

The present work arises as a partial result of an adscription project in research carried out in the French and Italian Literatures Chair (FHUC–UNL). Our purpose as regards this is to focus on the migratory journey as an object of study that can account for the inadequacy of the concept of «national» in the field of literature.

First we will postulate a theoretical framework in which we will realize the need to think about cultural identity in relation to literature and position ourselves from the field of comparative studies to understand migration as a phenomenon that allows us to question the relationships established in the literary field. Later we will expose part of the contributions that we use to think about the journey story as an enabler of new identity issues proposed for the reading of Khouma's novel.

Key words

· Pap Khouma · Migration · Identity

1. La literatura y la identidad cultural

Primeramente, nos parece elemental pensar en la Literatura y en su relación con la identidad cultural. Siguiendo entonces la propuesta de Sergio Mansilla Torres (2006) tomamos como propio el supuesto de que la literatura no solo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge, sino que ella misma *crea* identidad, y nos apoyamos en la idea de que la relación entre la literatura y la identidad se vuelve productiva o se legitima si es leída desde un foco político.

Ahora bien, ¿qué identidad es la que produce la literatura? ¿Qué rol juega la producción literaria en la conformación de esa identidad? Creemos que las producciones literarias devienen producción cultural de un espacio y tiempo determinados y, dado que la identidad cultural no puede pensarse sino desde la acción y la producción, podría verse como una operación de esencialización fijada o materializada a través del lenguaje, es decir, hecha texto.

El concepto de identidad, sobre el cual volveremos más adelante, remite siempre a una noción del uno mismo. Pero esta *mismidad* está configurada siempre por una oposición, siguiendo un protocolo que le da lugar y sentido a la *otredad*. Parafraseando a Mansilla Torres, la idea de identidad remite siempre a nosotros mismos pero en relación o comparación con otros que no son como nosotros al no compartir, como elegimos denominar, una misma *habitabilidad*, es decir, al no tener las mismas creencias, costumbres, valores y, para agregar, y no menos importante, una forma de ver el mundo habilitada por la lengua. Esos otros son

quienes configuran su ser manifestando su pertenencia y dando cuenta de la identidad cultural en la que se inscriben, que es necesariamente diferente a la del uno mismo. En síntesis, se es siempre lo que los otros no son.

Por *identidad cultural* entendemos una constelación de significados que más allá de demostrarse en costumbres y hábitos cotidianos, «hallan su lugar en la conciencia de los individuos en la forma de vastos relatos que explican e interpretan el orden de las cosas del mundo» (Mansilla Torres, 2006). La identidad cultural no se hace solo de presencias, sino también de ausencias que, frente a la problemática, se vuelven un aspecto importante a considerar. Siempre hay un no-ser o un no-querer-ser en las cuestiones de identidad cultural en cualquiera de sus formas.

Pero lo que debemos tener en cuenta a la hora de pensar en este concepto es que todo discurso es una praxis política que manifiesta una razón y una defensa del ser que «afincada en la memoria y en la práctica de la vida social opera como un dispositivo ideológico de resistencia (si se trata de culturas subalternas) o de control imperialista (si se trata de culturas dominantes)» (Mansilla Torres, 2006). Asimismo, la identidad cultural puede ser una praxis definitoria que se perfile a partir de ausencias y debilidades que pueden actuar también como marcas de diferencia, aunque no precisamente para reivindicarlas y que delatan, por esto, contradicciones y quiebres en el interior del cuerpo social. En estas condiciones, el discurso identitario se vuelve un deseo utópico por ser otro, se vuelve un esfuerzo por representar/construir otra identidad a través de la literatura en sus diversas variantes textuales (Mansilla Torres, 2006).

Nos resulta oportuno en este punto, ya que hablaremos de culturas subalternas y dominantes, pensar en cómo esta relación puede percibirse en la literatura en su matriz sociopolítica: hay identidad también en el hecho de que los grupos subalternos produzcan literatura para la resistencia, como así también en el hecho de devenir *subalternas* estas producciones.

258 259

2. La posición en la Literatura Comparada

Dado que todo trabajo de lectura sugiere la adopción de una teoría previa, la que más se corresponde con nuestro propósito investigativo y desde la cual nos centraremos es la Literatura Comparada, en palabras de Armando Gnisci (2002), «una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales». Con esta expresión diádica *literatura/literaturas* el crítico da a conocer su visión de la literatura bajo la imagen de una biblioteca «infinita y progresiva» que se correspondería a la «presencia ideal» de un «patrimonio común a las distintas civilizaciones» (Gnisci, 2002: 10). Buscar entonces a la Literatura Comparada es una manera de abrirnos a la *mundialidad* y a la simultánea posibilidad de distintos mundos, en una época en que las literaturas de diferentes naciones parecen estar en contacto constantemente, traduciéndose y editándose.

En un mundo en que la cultura global de masas sirve, en cambio, para que desaparezca la pluralidad de mundos y para igualar cada vez más hacia abajo el gusto común humano por la inteligencia y el placer, por lo imprevisible y por la novedad. Para que nadie pueda sospechar que no hay nada realmente común entre los mundos, excepto las dos caras de la injusticia, de la violencia y de la explotación entre las dos razas de la especie humana actual: la minoría sin rostro de los ricos y los amos y la mayoría de los desposeídos y oprimidos. (Gnisci, 2002: 12)

Desde Gnisci, entonces, entendemos a la Literatura Comparada como el saber que visualiza a la literatura como un discurso abierto a la pluralidad, que todo el mundo puede realizar y traducir, conocer y vincularse con el otro a partir y gracias a «la red infinita de reciprocidades y diferencias» (Gnisci, 2002: 13).

Nuestra decisión de estudiar un problema desde la Literatura Comparada se corresponde también con una visión y decisión política que interpela nuestro modo de leer el mundo y la sociedad que es inevitablemente dispar. Sabemos que no hay sociedad sin relaciones de poder, y este poder también es visible en el campo literario. Al respecto cabría preguntarnos cuáles son los confines de lo literario y quién los ha fijado.

A lo largo de su historia, la Literatura Comparada se conformó como una ciencia positivista dedicada al estudio euro-occidental de las literaturas nacionales y sus interrelaciones. Es en este contexto donde surge la idea —tanto ambiciosa como insuficiente— de *Weltliteratur*, traducida como «literatura universal», que fue y es aún cuestionada por caer ella misma en una contradicción que Gnisci detecta hasta en su etimología: *uni-versus* significa un solo camino, es decir, el occidental.

Pero la Literatura Comparada ha sido y es también una disciplina que al no poder reconocer un objeto fijo y estable (muy discutida y minorizada por esto) ha logrado pensarse a sí misma, deconstruirse en su práctica y discutir sus límites epistemológicos. Hasta los años '70 del siglo XX oscilaba entre una concepción y una metodología del estudio de las relaciones entre literaturas nacionales centrada en la tipología, géneros y temas de recepción entre varias literaturas, ampliándose en Estados Unidos hacia otras formas de cultura y luego hacia la comparación intercultural de diferentes civilizaciones literarias del mundo. Este interés adquiriría dos nuevos horizontes que, como aclara Gnisci, «corresponderían al mundo tal y como anda hoy» (2002: 16): los *Intercultural Studies* y los *Translation Studies*, adquiriendo estos últimos un papel fundamental para la comunicación humana desde la era de la globalización. Estos estudios serían para la Literatura Comparada una manera de ampliar el horizonte, haciendo de ella una disciplina con bases más fuertes, celebrando y superando el eurocentrismo en el cual estaba inmersa:

La Literatura Comparada ya no tiene la forma de un estudio especializado que exportan las universidades europeas y norteamericanas a Asia, África y América Latina, estudio que, por la difusión forzosamente internacional de su especialidad (analizar las relaciones internacionales entre las literaturas nacionales), haya llegado a ser y haya sido aceptado como más comparativo y mundial, simpáticamente (¿o no?) cosmopolita y trotamundos. La Literatura Comparada, en verdad, al difundirse en todo el planeta, se ha vuelto un saber nuevo y propiamente comparativo. Podemos decir, incluso, que se ha encaminado hacia su propia realización futura e infinita, precisamente porque se ha entregado a la pluralidad de la mundialización y al diálogo, incesante, de las diferencias. (Gnisci, 2002: 17)

Para cerrar la idea inicial de este apartado, y teniendo en cuenta la importancia de la elección del marco teórico que proponemos, determinamos tres ítems que consideramos claves para entender la necesidad de seleccionar este foco teórico:

- a) Porque, como lo explica Adriana Crolla (2011), las oportunidades que derivaron de la globalización hacen necesaria la adopción de un nuevo foco para ampliar la mirada hacia el análisis de las disimilitudes, los conflictos y los límites del sistema, adoptando una mirada «glocal», es decir, «el modo en que los contextos locales de interpretación se modifican y modifican en el encuentro con lo global» (Crolla, 2011: 305) para reconocer y replantear los verdaderos mecanismos de las «colonialidades del saber», con miras a comprender de una manera más abierta una «geopolítica del conocimiento» (Crolla, 2011: 306).
- b) Porque, como plantea Gnisci, la Literatura Comparada contemporánea parece orientarse hacia una superación, incluso a veces un rechazo de toda la tradición culta eurocentrista que se ha adueñado del estudio y la canonización del texto literario. Es además un saber que, al rebelarse contra esta costumbre eurocéntrica de emitir verdades últimas sobre el mundo entero (teorías transformadas bajo la idea de *universal*), dio lugar al diálogo de todas las voces literarias del mundo y de sus discursos, sobre todo a las silenciadas, y que además apela a «entender las diferencias, a protegerlas, a amarlas, a querer ser parte y lucha de ellas» (Gnisci, 2002: 19).
- c) Porque, como plantea María Teresa Gramuglio (2008/2009) en su hipótesis, podemos adoptar una nueva perspectiva de estudios replanteando la idea tradicionalista de *Weltliteratur* para traspasar los límites nacionales desde los que se estudia a la literatura para mirarlas en cambio desde el interior de redes transnacionales. «Así concebida, la literatura mundial no es un canon ni una sumatoria: es un modo de leer» (Gramuglio 2008/09: 21).

260 261

3. El (re)surgimiento de las voces silenciadas

Entre los muchos planos de estudio de los que la Literatura Comparada se sirve y desde los cuales propone problematizaciones, el multiculturalismo y la descolonización nos resultan esenciales para ahondar en nuestro interés investigativo.

Hablamos anteriormente de la *Weltliteratur* (o literatura mundial/universal). Este concepto neoclásico poco fundamentado que nacía de la mano de Goethe, se fue erigiendo a partir de la idea de que la literatura era propiedad de toda la humanidad. A esta idea de *Weltliteratur* está amalgamada la idea de *canon* literario que, según Francesca Neri (2002), representa tanto el sistema de reglas que llevan a conseguir una obra perfecta como así también es la representación de lo mejor que haya producido una civilización literaria a lo largo de su historia. Si se aúna la noción de canon con la de *Weltliteratur* surge la idea de que «el valor de la obra literaria se mide por su capacidad de expresar valores genéricamente humanos» (Neri, 2002: 391), la cual ha sido muy problemática en su ámbito. Al respecto, Neri advierte dos de estos problemas:

- por un lado, quienes defienden la idea neoclásica de literatura mundial tienen en cuenta solamente el canon occidental, seleccionando valores y obras propios de su forma de ver el mundo.
- por otro lado, este tipo de planteamiento prescinde de las diferencias históricas y culturales de quienes deberían decidir cuáles son los clásicos de la literatura y cuáles no.

De esto se deriva que las obras que deben estudiarse y/o leerse son el fruto de una decisión que toma un determinado sector de la sociedad según lo que espera del estudio de la literatura. Todo canon es, por consiguiente, un producto histórico perteneciente a la decisión de unos pocos. He aquí la importancia de los estudios del multiculturalismo que, al decir de Neri, han puesto en cuestión al concepto de *Weltliteratur* y han demostrado que las obras glorificadas como fuente de valores fundamentales reflejaban solo los valores de una recortada esfera de la sociedad.

Aún así, en occidente se ha dado un lento proceso en el que se puso en cuestión el papel avasallante de la cultura europea y norteamericana en la vida académica, y este proceso se inició con la llegada de voces no occidentales que pusieron en marcha movimientos culturales que empujaron hacia una independencia y analizaron los aspectos negativos de la colonización también en el plano cultural.

Ciertamente estos procesos no fueron ni idénticos ni simultáneos entre sí, puesto que tanto las culturas anteriores a la colonización como las ocupaciones coloniales habían sido distintas. En efecto, si existen casos como los de la India y el Magreb en que la ocupación colonial europea actuó en un territorio con una tradición cultural propia consolidada, con una escritura, una literatura y unas instituciones dirigidas a proteger y propagar tal sistema, muy distinto es el caso del Caribe en que la población originaria desapareció a causa de la ocupación colonial y fue sustituida por un acervo de poblaciones europeas y africanas, y más tarde asiáticas, que al principio no tenían nada en común entre ellas. (Neri, 2002: 397)

Como afirma la especialista, las ocupaciones coloniales europeas no fueron todas muy similares. Nos resulta interesante reparar en los ejemplos propuestos por Neri, como es el caso de Francia, que manejó sus ocupaciones con la idea de «misión civilizadora», cuyo propósito era difundir la lengua francesa a la vez de un proyecto de «asimilación», con el que pretendía hacer verdaderos franceses a los ciudadanos de las tierras a colonizar, si eran capaces estos de acceder a la educación; en comparación con Inglaterra, cuyas colonizaciones fueron engendradas en un espíritu más comercial que de a poco se transformó en un dominio político, interfiriendo siempre para sacar ventaja de sus gestiones e intereses económicos.

Por otra parte, y en modo de contrapartida, en los Estados Unidos surgió alrededor de 1920 una de las primeras manifestaciones de reivindicación identitaria de afrodescendientes, conocida como la *Harlem Renaissance*. Esta fue una corriente literaria centrada en Harlem, donde los artistas empezaron a consolidarse como una nueva generación de negros, en contraste con la cultura blanca centralizada. «El ser negro, pues, empezó a ser objeto de creación artística y la esclavitud dejó de ser un elemento del pasado que había que olvidar y se convirtió en un campo de investigación por parte de los mismos afroamericanos» (Neri, 2002: 398). Es en este contexto donde cobra importancia un concepto planteado en 1903 por W. Dubois, la *negritud*, con el objeto de derribar del imaginario norteamericano la imagen de que el negro no es plenamente humano.

Mencionamos estos casos de recuperación de voces silenciadas ya que tienen, a nuestro parecer, una manera similar de desenvolverse a lo que llega hoy en día a ser un problema de fuerte incidencia social y literaria, como las migraciones clandestinas de África a Europa.

4. La escritura y las voces migrantes

En la literatura moderna abundan los relatos de migración por ser un fenómeno profuso, que habilita temáticas de interés intercultural. En sí misma, la migración comprende el tópico del viaje. Desde la perspectiva de los estudios comparados, pensar el viaje es pensar en la configuración de la propia identidad. En los lineamientos de nuestro trabajo, la importancia del viaje no recae en un movimiento real o ficticio, sino en cuanto reguarda la descripción de un encuentro con lo *otro* (*otredad*), que se une a la transformación del uno mismo durante y después de tal encuentro.

Para comenzar a pensar una definición o acercamiento a la escritura migrante nos hemos servido de aportes del campo de la sociología, principalmente del sociólogo argelino Abdemalek Sayad quien, en un congreso presentado en 1973, sostuvo que la inmigración debe ser pensada como un proceso desde su inicio, poniendo en discusión la posición reduccionista del pensamiento logístico-estatal que concibe al fenómeno desde un punto de vista administrativo y estadístico, sosteniendo la necesidad de poner en consideración el contexto de origen y la situación personal del migrante. Así pensada, la migración daría lugar a la experiencia social e individual de los sujetos en su complejidad y en las condiciones de vida que resultan del hecho.

Para Sayad, por lo tanto, la reflexión sobre la migración deviene un problema sociopolítico y cultural que necesita de un cuestionamiento configurado inseparablemente de un tópico que interroge a la identidad, para convertir tal problema en un objeto de estudio. Sandra Gil Araujo propone al respecto:

No existe otro objeto en relación al cual una problemática venga tan decididamente impuesta de antemano como este y no se puede ignorar la forma en que llega a nosotros porque es así como existe en la sociedad. Entonces, no se trata de describir la inmigración tal y como es, sino *de indagar los procesos que la instituyen como objeto de discurso, de gobierno y de conocimiento*. (Gil Araujo, 2010: 244)¹

En síntesis, Sayad enfrenta y discute el hecho de que los estudios de migración se concentren sobre los problemas de la sociedad hacia la cual migran las personas y no sobre los problemas que estas adquieren por su existencia en una nueva y ajena sociedad.

...una especificidad de la cuestión de la inmigración es que permite y, hasta cierto punto, obliga a reflexionar sobre las relaciones entre lo nacional y lo no nacional. Una división que pertenece totalmente al orden de lo arbitrario, y de lo arbitrario en el sentido estrictamente lógico del término, lo que implica que lo contrario puede ser igualmente verdadero. (Sayad, 1996)²

De frente a estas roturas producto del fenómeno de la migración nos resulta pertinente focalizar la escritura, la cual, creemos, deviene una nueva forma de habitar el otro lugar por parte del migrante, quizás como la única forma de mostrar al mundo cómo es la realidad vivida desde la otra cara del fenómeno. Desde aquí, en lo que concierne a nuestro trabajo, tomaremos como objeto de estudio comparatista al relato de viaje migratorio, desde el cual, siguiendo la postura de Paula Meiss (2010), se puede entender a la literatura como un fenómeno que

traspasa los límites de lo nacional para posicionarnos y preguntarnos qué papel tan importante adquiere en estos tiempos la idea de pensar la literatura migrante como una forma de desafiar los nacionalismos ante los surgimientos de los textos que se adueñan de la lengua del país de acogida *en* el país de acogida. ¿En qué canon se insertaría la obra de un senegalés migrado a Italia que escribe en italiano desde Italia?, ¿Italia o Senegal?, ¿una o ninguna?, ¿es necesaria esta clasificación?

Lo que nos interesa a la hora de pensar estos relatos es que vislumbran, en palabras de Meiss, una *identidad nacional transitoria*, un relato que se encuentra «entre dos y en ninguna de las dos posibles identidades nacionales que se le podrían adscribir. De esta forma representa [...] la transitoriedad de esa identidad nacional a la que parece tan difícil renunciar» (Meiss, 2010: 15)

5. La construcción identitaria del sujeto migrante en *Io, venditore di elefanti* de Pap Khouma

Vincent Descombes en *El idioma de la identidad* (2013) propone concebir la noción de identidad como una sumatoria de identidades, es decir «una diversidad para nosotros mismos» (2013: 48). Para el filósofo francés, la identidad es necesariamente plural, en cada momento, dado que no somos irreducibles a una sola y única cualidad. Según su postura, no es posible fijarnos (felizmente) en un solo personaje.

La identidad plural es perceptible en un singular y mismo individuo a quien se le demanda una existencia en modo plural, como si una sola persona tuviera el privilegio de vivir y existir como si no fuera solamente ella misma sino muchas otras personas.

Podemos pensar que esto es lo que acontece con la llegada de un sujeto a otro lugar habitable, por ejemplo *otro país*. Este país, si seguimos el lineamiento de Descombes, se configura también como una identidad plural y no es en ningún momento el mismo país que existía en un momento precedente. Quizás un país no comprende solamente la idea de la propia nacionalidad, porque no es en ningún momento un país con una sola cultura. La identidad plural del país está viva en cada momento porque siempre será para alguno de sus habitantes *otro-país*, es decir, un país extranjero.

En este punto, la presencia de un sujeto migrante es clave, y no deberíamos olvidar cuando estudiamos la identidad plural que, en este caso, estaría potenciada: si es plural en la tierra madre, no se olvidarían nunca todos los elementos que constituyen tal pluralidad y que continuarán teniendo una lengua no obstante adquieran otra, siendo que con una nueva lengua se produce una nueva concepción del mundo y una nueva concepción de la existencia devenida *nueva existencia*.

Centrándonos en la novela *Io, venditore di elefanti*, podemos ver que esta, como parte de la literatura de migración, es un espacio en que un sujeto inmigrante tiene voz, reproduce sus discursos y hace visible una cuestión de identidad plural que es a la vez, inacabada. Dada esta condición, podemos hipotetizar que, si bien en este caso el sujeto migrante tiene poder de enunciación y logra que el lugar de la otredad sea para los personajes occidentales, la escritura deviene una posibilidad que habilita la perspectiva desde esa misma otredad tornándose casi paradójal: yo escribo sobre mí representando lo que los otros de los que hablo dicen de mí, además de lo que yo digo de mí.

La lectura que decidimos realizar en esta oportunidad tiene como objetivo dar cuenta de esa identidad migrante configurada como identidad plural, que es a la vez la identidad fragmentada de un sujeto clandestino construida en un constante desplazamiento y narrada en primera persona. Como expusimos anteriormente, no hay identidad sin otredad, por lo tanto, nuestro recorrido de lectura está esquematizado desde tres directivas: el *yo*, el *nosotros* y *los otros*.

Superficialmente, la novela está ambientada en la década de 1990, época en la que, según Ángela Castro (2015) el fenómeno migratorio africano comienza a hacerse visible en Europa y, sobre todo, en Italia. El protagonista llegó a Italia, donde adquirió la condición de clandestino y su relato retrospectivo da cuenta del riesgo político en el que se desenvuelven los inmigrantes. La interculturalidad aparece incorporada pero ligada a cuestiones legales y políticas.

Encaminados hacia la arquitectura del *yo*, el narrador comienza construyéndose como *otro* mediante el verbo *venire*: «vengo dal Senegal». De esta manera comienza determinando y determinándose un *lugar otro*. A lo largo del relato, el narrador se definirá a sí mismo de diferentes maneras como «clandestino», «inmigrante», «negro», etc., y nos resulta clave en este caso que nunca se da a conocer mediante su nombre original, ni siquiera describe sus características corporales más que su color de piel o la ropa que viste. El único nombre que recibe es Pascal, con el que se presenta ante los turistas que deciden acercarse a él: «Mi chiedono il Nome. Tiro fuori il solito Pascal, il mio Nome di battaglia quando mi devo mimetizzare» (Khouma, 1990: 96). Desde ese nuevo verbo utilizado vemos al ocultamiento y a la mimetización como estrategias presentadas a los efectos de justificar el lugar del sujeto migrante clandestino en la comunidad que le es ajena, proponiendo una fuerte incidencia en la configuración de su identidad: primeramente es una identidad oculta que, al no poseer un lineamiento definitorio, como veremos más adelante, no recaerá sino en múltiples identidades.

Por otra parte, la adaptación por parte del sujeto migrante clandestino a una comunidad se torna, más que en un deseo, en una necesidad. No es este otro de los casos en que el tópico del viaje parte desde la modalidad del deseo, lo es solo en el momento previo, pero siempre hay otro lugar que juega imprimiendo tensión a esta modalidad desiderativa: «Voglio però tornare in Senegal: se devo morire, meglio morire in Senegal, vicino a la mia madre. Voglio essere sepolto in Senegal» (Khouma 1990: 22)

L'Africa è governata male. Troppi profittatori. Puoi anche studiare e lavorare, ma non cambia, perché chi comanda non è disposto a concederti un po' del suo spazio. Così la gente se ne deve andare. Ha speranze solo se fugge, se riesce a raggiungere l'Europa. A lavorare sono in pochi. Tutti dipendono da loro. Per questo non si può tornare: se torni vai solo ad aggiungerti ai tanti che vivono del lavoro dei pochi. Il lavoro che avevo, per me non ci sarebbe più. Devo rimanere in Europa (Khouma 1990: 17)

Entre muchos de los tópicos que permite problematizar la identidad migrante encontramos la *venta* como una actividad transversal. No consideramos azarosa la propuesta del título, el epíteto que acompaña al *yo*, en esa autodefinición, confirma de alguna manera lo que hipotetizamos más adelante: yo soy lo que los otros hacen que sea. La venta de artesanías y elefantitos en las playas o en las ciudades habilita el contacto del migrante con el nosotros y los otros. Es además una actividad que el sujeto concibe digna y que, sobre todo, facilitó un nexo de contacto, o sea, la lengua:

Vendendo ho anche imparato l'italiano. Qualcuno prova a cambiare mestiere, nella speranza di una vita tranquilla, di trovare una casa, di rimettere insieme una famiglia. E fa bene. Ma vendere è un gran mestiere. Non c'è da vergognarsene (Khouma 1990: 13)

El *nosotros* viene representado por los migrantes con los que Pascal comparte su alojamiento. El grupo de clandestinos delimita también el relato de la otredad y conforma un grupo cultural en el que se pone en común la resistencia.

Ma la regola è resistere. Lo so per certo, l'ho visto con i miei occhi: se ti arrendi sei finito, ti lasci andare, dormi sulle panchine, non ti lavi più, non mangi più, vuoi solo piangere. Finisci ubriaco fradicio [...] Non sai più vendere. Puoi solo morire, a meno che qualcuno non ti aiuti. Ma guardi storto anche gli Amici. Vendere non è solo questione di resistenza [...] Capirete che vendere elefanti o farfalle sottovetro o avvoltoi di osso è un'arte (Khouma 1990: 12)

La estancia de los migrantes en otro país, como ya mencionamos, se vuelve necesidad más que deseo y, en este caso, la necesidad de adaptación recorta el sentido de pertenencia identitaria de estos sujetos. Aquí es donde aparece el factor del cambio: los migrantes cambian sus nombres, sus religiones, hasta su ser por un parecer para existir ante la mirada del otro. De aquí que estos grupos de migrantes desarrollan estrategias de supervivencia asumiendo determinados roles.

Es propicio tener en cuenta, ya que hablamos de migración, el tópico del *viaje* como transversal al relato. Si bien Pascal es un sujeto producto de un viaje, es también un sujeto en constante viaje: los itinerarios entre diferentes lugares de Europa (Italia–Francia–Alemania–Italia) inscriben, en palabras de Castro, un «trayecto espiralado» (2015: 53) que mantiene una relación figurada con la identidad migrante y su heterogeneidad, sin encontrar un espacio único o una única condición.

Por último, en el colectivo de los *otros* optamos por ubicar a los nativos, a los turistas y a los policías. La función de los policías en el relato acentúa siempre un contacto conflictivo y antagónico que legitima las estrategias de resistencia de los migrantes y a la vez remarca una condición de ilegalidad que nos permite leer el papel constitutivo de la identidad en la relación del cuerpo y el espacio. Un espacio es más o menos habitable según diferentes conceptos que atraviesan la noción del cuerpo, y la habitabilidad es constitutiva de una identidad.

Entre los *otros* también están los habitantes nativos y los turistas. Los turistas son en general los compradores de las mercaderías que los senegaleses ofrecen. Puestas en relación, la figura del turista es totalmente opuesta a la del migrante, atravesadas ambas por el tópico del viaje: tanto turistas como migrantes no pertenecen al espacio que habitan, pero en los turistas actúa solo el deseo y no la necesidad.

En cuanto a la problemática identitaria, las funciones de los turistas están dispuestas para manifestar la autopercepción de la extrañeza del *yo*. Los turistas se acercan a los migrantes y, en la interacción, estos últimos se transforman en un objeto exótico por conocer, acentuando así la diferencia con el resto de los *otros* occidentales y la no pertenencia al espacio. La pregunta de los turistas por el origen se torna una manera de evitar el ocultamiento identitario a la vez que enfatiza la diferencia y la distancia del lugar en el que se está y del lugar en el que se es.

Curiosi. Si avvicinano più per noi che per la merce: «Ma da dove venite?». Quante volte mi sono sentito rivolgere questa domanda. Mi sento un oggetto raro e vorrei sparire. Ma questo è commercio e dobbiamo approfittare di tutte le circostanze per familiarizzare, conquistare un po' di simpatía, scambiare qualche parola e alla fine piazzare la nostra merce (Khouma 1990: 64)

Entre los *otros* figura también el colectivo de los nativos europeos. Entre estos están los que se posicionan en favor de los inmigrantes oponiéndose a su sometimiento y los que utilizan las condiciones en las que se encuentran y sus rasgos físicos para transformarlos en objetos de burla.

Para cerrar este apartado, en concordancia con Castro, acordamos que entre las relaciones de culturas siempre hay fuerzas de poder que acrecientan la distancia y dan pie a la jerarquización y nos permiten, a la vez, pensar en el concepto de *igualdad* entendido como posición común de las partes, que se pone en tensión al querer derribar el concepto de jerarquía, ya que el deseo de igualdad no es en esencia equitativo sino que coopera con las tensiones y las diferencias culturales.

266 267

6. Reflexiones parciales a modo de conclusión

A lo largo de este trabajo intentamos construir una articulación teórica que abriera la comprensión de la importancia de las literaturas migrantes en nuestra contemporaneidad, para pensar en qué lugar nos posicionamos ante las cuestiones identitarias y cómo éstas pueden construirse en los textos literarios. Quizás el estudio de las literaturas migrantes sea una entrada a las producciones literarias no occidentales en el cual las diferencias estén integradas y que habilite un cambio en la percepción de la migración como fenómeno personal y comunitario.

Incorporar una literatura extranjera en una determinada cultura podría quizá favorecer la incorporación de diversos modos de entender el mundo, una incorporación que no caiga en el vano discurso de la «igualdad» que pretende que el *otro* sea modificado según la imagen del *yo* que posee el poder, sino para reconocer a la diversidad como un fenómeno transversal a cualquier deseo de igualdad.

Notas

¹ El subrayado es nuestro.

² En Gil Araujo, S. (2010).

Referencias bibliográficas

- CASTRO, A (2015). *Identidades culturales en la narrativa de Pap Khouma: Io, venditore di elefanti (1990) y Nonno Dio e gli spiriti danzanti (2005)*. Tesis de maestría. UNC. [En línea] Consultado el 01/02/19 en <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/4186/Castro%2c%20Angela.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CROLLA, A (2011). «De fundaciones, transformaciones y refundaciones del paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas» en CROLLA, A. (ed.) *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- DESCOMBES, V. (2013). *El idioma de la identidad*. [Traducción al español: Cecilia Gonzáles]. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GIL ARAUJO, S. (2010). «Abdelmalek Sayad. Una sociología (de las migraciones) para la resistencia». *Empiria. Revista de Metodología en Ciencias Sociales* (19). [En línea] Consultado el 20/01/19 en www.revistas.uned.es/index.php/empiria/article/download/2025/1905
- GNISCI, A (2002). «Prólogo». En *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Crítica.
- (2010). «Escrituras migrantes». *Extravío – Revista electrónica de literatura comparada* (5). España: Universitat de València. [En línea] Consultado el 01/02/19 en http://www.uv.es/extravio/pdf5/a_gnisci.pdf
- GRAMUGLIO, M.T. (2008/09). «Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo». *El hilo de la fábula*, 8–9.
- KHOUMA, P (1990). *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi, Milano*. Milano: B.C. Dalai editore. 2015.
- MANSILLA TORRES, S. (2006). «Literatura e identidad cultural». *Estud. filol.* [online]. (41) 131–143. [En línea] Consultado el 01/02/19 en <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100010>.
- MEISS, P. (2010). «Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?» en *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 13–29. [En línea] Consultado el 01/02/19 en <http://www.452f.com/index.php/es/paula-meiss.html>
- NERI, F. (2002). «Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización» en GNISCI, A (2002) (comp.) *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Crítica.

Bertoni, Gaspar

«Notas de una investigación: migración, clandestinidad y puesta en juego de la identidad. Acercamiento a las problemáticas de migración e identidad para una lectura de *Io, venditore di elefanti* (1990) de Pap Khouma». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 257–268.

Fecha de recepción: 25 · 11 · 18

Fecha de aceptación: 06 · 03 · 19

Convocatoria para la publicación y normas de presentación

La revista *El hilo de la fábula* convoca a investigadores y docentes interesados en publicar artículos y reseñas. *El hilo de la fábula* es una publicación anual que edita trabajos de investigación originales. Acepta contribuciones con la restricción de la evaluación positiva del referato externo.

Está indexada en el catálogo y Directorio del Latindex y LatinRev e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET (Resolución número 1855/13). En 2016 ha sido evaluada para su permanencia para el período 2016–2019 obteniendo nuevamente el máximo nivel: Nivel 1, según los Criterios de evaluación de la calidad editorial del Sistema Latindex. Consulta: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/issue/archive>

268 269

Los artículos que se presenten, centrados en problemas de los estudios comparados, no pueden exceder las 15 páginas (Times New Roman, letra 12, interlineado 1,5). Las reseñas no pueden exceder las dos páginas. Deben enviarse a la siguiente dirección electrónica: revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

En la página inicial debe constar el título del artículo en negrita; sin negrita nombre/s del/a/s autor/a/s, afiliación institucional, *curriculum vitae* de cada autor de no más de cinco líneas en una nota al pie de página indicada por un asterisco (*), resumen del artículo en inglés y en español y palabras claves en ambos idiomas.

Para el caso de reseñas, debe constar el título del texto de la reseña en negrita y debajo, nombre y apellido del autor de la reseña y afiliación institucional. En cursiva los datos del libro reseñado. Luego incluir un *curriculum vitae* de quien escribe la reseña de no más de cinco líneas. Ejemplo:

Identidad, memoria y región

Pampa Arán

Universidad Nacional de Córdoba

Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa de Gladis Onega. Buenos Aires: Grijalbo, 1999.

Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

Notas

Las notas introducirán información complementaria al texto (no bibliografía), y serán colocadas al pie o al final del trabajo. La llamada a una nota se indicará con numeración arábiga superíndice comenzando desde uno (1) luego de la palabra o signo de puntuación y sin espacio intermedio.

Bibliografía

Para citar la bibliografía seguirán las normas APA (American Psychological Association). Se consignará apellido del autor, año de edición dos puntos y número de página, sin espacio intermedio (Derrida, 2000:49). Las referencias bibliográficas completas aparecerán en el apartado al final Referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente:

1. Libros:

De acuerdo al modelo: Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título en cursiva (si tiene subtítulo, éste se consignará también en cursiva después de un punto). Nombre y apellido del traductor si lo tiene, del autor del prólogo, del comentador, etc. (número de edición entre paréntesis si corresponde). Ciudad: editorial. Ejemplo:

Spivak, G. (2003). *La muerte de una disciplina*. [Traducción al español: Irlanda Villegas] (2009) Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Si el libro tiene dos autores se consigna:

Vega, M. J. y Neus, C. (1998). *La literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.

Si tiene más de dos:

Derrida, J. et al. (1998). *Le Rapport bleu. Les sources historiques et théoriques du Collège International de Philosophie*. París: Presses Universitaires de France.

Si el libro tiene director (Dir.), compilador (Comp.) o coordinador (Coord.) o editor (Ed.), se indica:

Crolla, A. (Comp.) (2011). *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

2. Artículos de revistas:

De acuerdo al modelo: Apellido del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título. Nombre de la revista, año o volumen en cursiva (número) entre paréntesis, número de página/s consultada/s. Lugar: Editorial. Ejemplo:

Carvalho, T. (2007). «Veinticinco años de crítica literaria en Brasil. Notas para un balance». En *El hilo de la fábula* (nº 6), 185–194. Santa Fe: UNL

3. Capítulos de libros:

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, seguir el modelo: Apellido del autor, Inicial(es) (Año) Título del capítulo. En Título del libro. Lugar de edición: Editorial, Tomo: Página/s. Ejemplo:

Borges, J.L. (1975). «El Congreso» en *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé. O.C. T. III: 20–32.

Si no coinciden autor del capítulo y libro, citar utilizando el apellido del autor del capítulo al cual se hace referencia siguiendo el modelo: Apellido del autor,

inicial(es). (Año) «Título del capítulo» en Apellido del autor, inicial(es) Título del libro. Lugar de edición: Editorial, página/s. Ejemplo:

Bessièrè, J. (2012). «Centre, centres. De nouveaux modèles littéraires», en Montezanti, M. A. y Matelo., G. (Coord.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Biblos, pp. 25–38.

4. Fuentes electrónicas

Libros:

Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año). Título del trabajo en cursiva [en línea]. Lugar: editorial. Consultado día, mes, año en <dirección URL>.

Artículos:

Apellido completo del autor, inicial(es) del nombre de pila (año): Título del trabajo sin comillas. Título [en línea]. Consultado día, mes, año en <dirección URL>.

270 271

Ejemplo:

Korda, L. (2001). La fabricación de un traductor. *Translation Journal*, 5(3) [en línea]. Consultado el 10 de noviembre de 2009 en: <http://accurapid.com/journal/17prof.htm>

Recomendaciones generales

Las citas irán entre comillas y con letra normal; fuera del párrafo irán sin comillas y en letra 10, respetando un espacio en blanco antes y después de la cita. Luego de una cita textual, consignar autor, año de la primera edición del texto y número de página. Ej.: (Derrida, 1972: 67). Siempre que se omita parte del texto citado, se escribirán tres puntos entre paréntesis: (...).

Las siglas irán en mayúsculas, sin puntos entre las letras. La primera vez que se mencione, deberá contener una aclaración entre paréntesis de su significado.

Cuando se quiera remarcar o destacar alguna palabra o expresión se usarán comillas dobles estilo francés (« »). También para indicar citas textuales dentro del texto; en títulos de capítulos de artículos dentro de una publicación y en los títulos de tesis no publicadas o cuando una palabra o frase se emplee como significado o traducción de otra. Las comillas españolas dobles (“ ”) serán utilizadas con idéntico fin cuando ya se esté dentro de comillas dobles estilo francés. En ningún caso se usarán las mayúsculas, negrita o subrayados.

Las palabras en otro idioma o registro siempre se destacarán en cursiva.

No dejar sangrías ni incluir números de página ni usar tabulación al comienzo de cada párrafo.

Aclaremos que no se aceptarán artículos que no se ajusten a las pautas indicadas.

Adriana Crolla
Directora

Adriana Crolla, Oscar Vallejos, Ivana Chialva y Ana Copes
Comité editorial