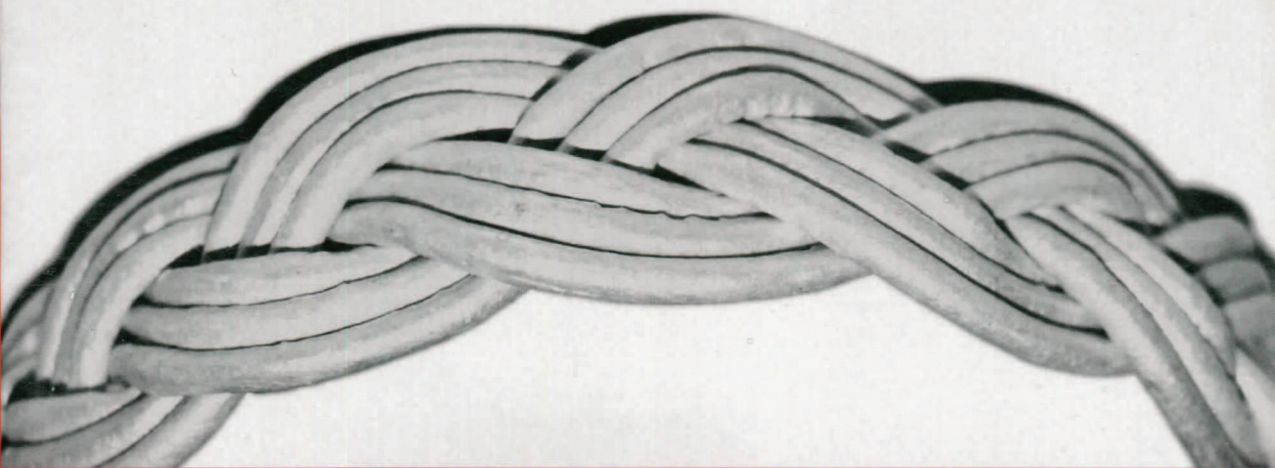


Italia y Francia en Santa Fe

Diversidades, legados y reconfiguraciones



Adriana Crolla (editora)

UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento
Institucional y Académico

Miguel Irigoyen



Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sadrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Diseño de tapa

Té de Tintas

Diagramación interior

Nicolás Vasallo

© Ediciones UNL, 2021.

—
Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Italia y Francia en Santa Fe : diversidades,
legados y reconfiguraciones / Adriana Cristina
Crolla... [et al.].

1a ed.- Santa Fe : Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF . - (Ciencia y tecnología)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-312-2

1. Estudios Culturales. I. Crolla, Adriana Cristina.
CDD 306.09

© Adriana Crolla, Rodolfo Alonso, Valeria Ansó,
Rafael Arce, Viviana Basano, Ariela Borgogno,
Liliana Chávez, Ma. Beatriz Cóceres, María Luisa
Ferrari, Analía Gerbaudo, Santiago Venturini,
Silvia Zenarruza de Clément, 2021.



Italia y Francia en Santa Fe

Diversidades, legados
y reconfiguraciones

Adriana Crolla
(Editora)

Índice

Prólogo

María Luisa Ferraris / 8

Parte I

Matrices culturales y fronteras del imaginario franco-italico en Santa Fe / **13**

Territorios de la italianidad como fatalidad:
una mirada desde la «zona», *Adriana Crolla / 15*
Franceses en Santa Fe, su legado y su pervivencia,
Viviana Basano y Silvia Zenarruza de Clément / 26

Parte II

Configuraciones y reconfiguraciones / **43**

La herencia cultural italiana en la literatura santafesina:
Oscar Agú, Teresa Guzzonato y Enrique Butti, *Valeria Ansó / 45*
El joven Saer de los sesenta: notas de existencialismo francés y de neorrealismo italiano, *Rafael Arce / 57*
El aporte de Eugenio Castelli a la construcción de una cartografía literaria de la «zona», *Ariela Borgogno / 71*
Reconfiguración de matrices italianas de corte buzzatiano en la escritura de Edgardo Pesante, *Liliana Ester Chávez y Ma. Beatriz Cóceres / 79*
Presencia de lo italiano en la cultura y la intelectualidad santafesina y sus articulaciones con la UNL, *Adriana Crolla / 92*
La traducción universal: sobre la «Antología del poema traducido» de Lysandro Galtier, *Santiago Venturini / 107*
Ficciones franco-santafesinas en una novela de Horacio Caillet-Bois, *Silvia Zenarruza de Clément / 122*

Parte III

Voces, imágenes y constelaciones / **133**

Escribir (poesía) después de Juan L. Ortiz:

una constelación entre el *don* y la *deuda*, *Anaía Gerbaudo* / **135**

Con Pavese en Santa Fe, *Rodolfo Alonso* / **172**

Hugo Gola y el futuro del pasado de la Universidad

Nacional del Litoral, *Adriana Crolla* / **177**

Hugo Gola en entrevista / **186**

«El tamaño de la bolsa» y los '60 en la palabra

de Jorge Conti / **189**

Fernando Birri en entrevista / **193**

«Elegía Friulana» y «Mal d'America» en la nostalgia

creativa de Fernando Birri / **196**

Archivos fotográficos / **203**

Prólogo

María Luisa Ferraris*

Una vez más Adriana Crolla nos pone en contacto con su prolífica producción investigativa y docente. No es casual que haya reunido a un destacado grupo de docentes investigadores y graduados de la Facultad de Humanidades y Ciencias e investigadores del CONICET ya que, en sus múltiples andares de indagación, suele invitar y dar participación a otros con las mismas inquietudes, abriendo nuevos y variados senderos de estudio, indagación y reflexión. Este libro reúne parte del material producido a lo largo de distintos procesos de investigación realizados en el marco del Proyecto CAID 2009 *Diversidades y reconfiguraciones: traducciones de matrices culturales italianas y francesas en el complejo literario santafesino (1950–1970)*, bajo su dirección.

* Profesora en Letras y Docente de Lengua Italiana. Especialista en la enseñanza de la Lengua Italiana y la Didáctica de las Lenguas Extranjeras. Se desempeñó también como profesora de Literatura Italiana en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Católica de Santa Fe. Fue becada por el Gobierno Italiano en las universidades de Perugia y Siena (Italia). Fue Corresponsal Consular Honorario de Italia en Monte Caseros (Corrientes), miembro fundador y Presidente de la Asociación Dante Alighieri de la misma ciudad. Es Responsable Didáctico de la Certificación Internacional del Italiano como Lengua Extranjera (PLIDA) del Centro Certificador de Monte Caseros. Distinguida por su trayectoria por la Comisión Pari Opportunità del COM.IT.ES en 2007. Integra el equipo del Portal de la Memoria Gringa (FHUC–UNL), la Comisión Directiva del Centro Piemontés de Santa Fe y es Secretaria de AMPRA (Asociación Mujeres Piemontesas de la República Argentina).

El título de la obra, *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*, crea un amplio marco de referencia dentro del cual se incluyen los distintos artículos que recorren variados universos literarios, históricos y socioantropológicos siempre dirigidos a la recuperación de la memoria y a la identificación de las matrices culturales que subyacen en las definiciones de las identidades que caracterizan a Santa Fe.

En el primer artículo, «Territorios de la italianidad como fatalidad: una mirada desde la “zona”», Crolla recupera el concepto saeriano de «zona» en la búsqueda de definir los lindes de la Pampa Gringa y sus matrices culturales. A través de un lúcido proceso de conceptualización se perfila la intención de la autora de «indagar la matriz italiana en interacción con la propia matriz nativa para analizar el papel jugado en la configuración de un campo intelectual de marcada valencia identitaria».

El segundo artículo, «Franceses en Santa Fe, su legado y su pervivencia», de Viviana Basano y Silvia Zenarruza, se aventura en la indagación sobre las matrices culturales en Santa Fe desde la perspectiva de la complejidad paradigmática de sus tramas. El estudio se centra en la reflexión sobre los aportes de la cultura francesa, suiza y belga en nuestra ciudad desde fines del siglo XIX hasta nuestros días. Con gran profusión de datos históricos y notas sociales, las autoras recuperan la herencia francesa santafesina a través del ferrocarril, la Alianza Francesa y la Universidad del Litoral en sus relaciones con la colectividad y los intelectuales de nuestra ciudad.

La Segunda Parte de este libro aporta inquisiciones y reflexiones sobre las matrices italianas y francesas en la vida y la producción de los escritores e intelectuales santafesinos a través de distintos procesos que se imbrican sincrónica y diacrónicamente.

En «La herencia cultural italiana en tres autores santafesinos», Valeria Ansó aborda la obra de Teresa Guzzonato, Oscar Agú y Enrique Butti desde una perspectiva que busca recuperar las tradiciones individuales y las configuraciones particulares cifradas en una matriz europea.

Rafael Arce bucea en las influencias del existencialismo francés y el neorealismo italiano en la primera etapa de la obra de Juan José Saer a través de un prolijo y pormenorizado artículo: «El joven Saer de los sesenta: notas de existencialismo francés y de neorealismo italiano». Discurre acerca de las marcas del existencialismo y del neorealismo en la narrativa de Saer deslindando y expandiendo las fronteras de lo literario, en sus implicaciones filosóficas y cinematográficas, recuperando y precisando conceptos mediante recursos comparativos que señalan, finalmente, la singularidad de la obra saeriana.

«El aporte de Eugenio Castelli a la construcción de una cartografía literaria de la “zona”», artículo de Ariela Borgogno, introduce la figura del destacado italianista y su influencia en los ámbitos académicos de Santa Fe, destacando la relación de su libro *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900–1995)* con *La Grande*, la última novela de Saer. La autora aborda la obra de Castelli subrayando la idea de una mirada crítica que indaga en «la diversidad de ámbitos que constituyen la provincia» y recuperando sus investigaciones acerca del capital cultural de los investigadores, intelectuales y escritores santafesinos.

Desde la perspectiva de la construcción de paradigmas identitarios a través de la selección y combinación de distintas matrices, Liliana Chávez y María Beatriz Cóceres interrogan exhaustivamente las marcas buzzatianas en la obra del escritor santafesino Edgardo Pesante, en el artículo «Reconfiguración de matrices italianas de corte buzzatiano en la escritura de Edgardo Pesante».

En «Presencia de lo italiano en la cultura y la intelectualidad santafesina y sus articulaciones con la UNL», Adriana Crolla se propone, siguiendo a Bourdieu, realizar un «análisis de la vida intelectual y universitaria santafesina en el período 1950–70», hurgando en los procesos de acumulación del capital cultural y de las tensiones en el campo intelectual. En este espacio recupera las matrices italianas del Instituto de Cinematografía del Litoral y la tradición de lecturas pavesianas en los ámbitos intelectuales y académicos de Santa Fe.

El artículo de Santiago Venturini, «La traducción universal: sobre la *Antología del poema traducido* de Lysandro Galtier», aborda la cuestión de las antologías como «artefactos críticos e históricos» que contribuyen a la conformación de los cánones transitorios y legitiman las representaciones del campo literario. El autor profundiza en la conceptualización y en la definición de los lindes de la antología y de la traducción, cuestionando cristalizadas ideologías al respecto.

Silvia Zenarruza de Clément estudia la figura de Horacio Caillet–Bois, intelectual y escritor que se destacó como «trabajador incansable al servicio de la cultura de su ciudad». En «Ficciones franco–santafesinas en una novela de Horacio Caillet–Bois», Zenarruza recupera la novela *La ciudad de las losas y de los sueños*, de 1923, e indaga en las influencias de la cultura francesa desde una perspectiva comparatista que busca identificar matrices lingüístico–literarias de culturas en contacto, en proceso de fusión.

La Tercera Parte del libro, titulada «Voces, imágenes y constelaciones», aborda, en primer lugar, la temática del *don* y la *deuda* que ligan a una constelación de poetas santafesinos con Juan L. Ortiz, poeta entrerriano. En «Escribir

(poesía) después de Juan L. Ortiz: una constelación entre el *don* y la *deuda*», Analía Gerbaudo, siguiendo a Derrida, indaga acerca de las marcas orticianas y las claves éticas, estéticas y políticas de Francisco Urondo, Juan José Saer, Hugo Gola, Juan Manuel Inchauspe, Estela Figueroa, Beatriz Vallejo, Marilyn Contardi y Concepción Bertone.

«Con Pavese en Santa Fe» es el aporte a este proyecto que realiza el escritor Rodolfo Alonso autorizando la inclusión en este libro de su artículo «Las lecciones de Cesare Pavese» y agregando una introducción ad hoc para el mismo. En su discurso, Alonso evoca su íntima relación con la obra de Pavese y se refiere, particularmente, a la traducción de una antología de ensayos pavesianos que realizara con Hugo Gola. En este bello texto, el autor refiere al oficio de poeta inserto en una dicotomía que juega dialécticamente entre la «soberana autonomía» y el compromiso político-social.

Los últimos artículos del libro recuperan las emblemáticas figuras de Hugo Gola, Jorge Conti y Fernando Birri, insoslayables protagonistas del ámbito cultural de Santa Fe en la última mitad del siglo xx, a través de la consideración de sus obras y de entrevistas personales.

Finalmente, me atrevería a decir que este libro constituye una «raccolta» de voces, pensamientos, aseveraciones, sugerencias y preguntas que van desnudando los pliegues de una memoria colectiva que subyace aún en el entramado de matrices construidas en las encrucijadas del tiempo, del espacio y del quehacer del hombre. Es, verdaderamente, una invitación a desandar los caminos del conocimiento y a proyectar los saberes futuros, indagando en los distintos paradigmas de la cultura que perfilan la identidad santafesina.

Parte I.

Matrices culturales y fronteras

del imaginario franco-italico en Santa Fe

Territorios de la italianidad como fatalidad: una mirada desde la «zona»

Adriana Cristina Crolla*

Desde los estudios comparados, los términos espacio y/o topos (lugar) poseen relevancia teórica pues se constituyen en una categoría transdisciplinar al articular diversas áreas de conocimiento. Estas se entran en la búsqueda de delimitar el grado de adecuación de sentidos presupuestos en cada una de las disciplinas que lo abordan. La Geografía, la Física, la Arquitectura, la Estética y Teorías Artísticas, la Filosofía, la Historia, las Ciencias Políticas, la Semiótica y en particular los Estudios Literarios dan cuenta de esta posición variable. Pero si la falta de un sentido unívoco provoca, por un lado, problemas de delimitación, es al mismo tiempo una fuente estimulante, articularia y potencializadora de abordajes connotados por intercruces, traslapes, tensiones y proyecciones.

* Magister en Docencia Universitaria. Profesora de Letras y de Italiano en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina. Fundadora y Directora del Centro de Estudios Comparados y de la revista *El hilo de la fábula* (FHUC–UNL). Directora del *Portal Virtual de la Memoria Gringa* – www.fhuc.unl.edu.ar/portalgringo

Especialista en italianística e inmigración italiana, traducción y estudios comparados. Publica periódicamente en Argentina, Brasil, España e Italia. Publicaciones recientes: (2014) (dir.) *Altrocché! Italia y Santa Fe en diálogo*. Santa Fe, Ediciones UNL; (2013) *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. 1a ed. – Santa Fe: Ediciones UNL; (2013) (dir.) *Las migraciones ítalo-rioplatenses. Memoria cultural, literatura y territorialidades*, Santa Fe: Ediciones UNL (libro on line).

En otra sede (Crolla, 2012) afirmábamos que el *topos*, más que una realidad física tangible, debe ser concebido como un conjunto de formas representativas de relaciones o como una estructura representada por formas sociales que se manifiestan por medio de procesos, funciones, apropiaciones y matrices. El *topos* que cada uno y cada grupo construye debe ser entendido como un medio de acción y relación del hombre con lo real y con los otros con los que comparte una ubicación perimetrada por coordenadas geográficas, pero en la que se constituyen sistemas a partir de dimensiones culturales, económicas y sociales.

Es necesario aceptar que una relación intrínseca se establece entre la experiencia vivida, la organización social y los modos en que estas experiencias se traducen en formas de representación imaginaria o ficcional. Formas que son, a su vez, avaladas por complejos procesos de legitimación. De allí la necesidad de repensar y reconfigurar las topologías socioculturales desde una perspectiva ya no objetiva, pues si el espacio ha dejado de ser mensurable y preexistente a la mirada que lo carga de significación, es concebido desde y como centro de percepciones, representaciones e interpretaciones, sean éstas artísticas o no. Los términos griegos *topos* y *chora* tiene connotaciones semánticas diversas. El primero se aproxima al moderno concepto de espacio y el segundo al de lugar. *Topos* proviene de la tradición aristotélica, entendiendo el espacio como continente, mientras que *chora* proviene del pensamiento platónico y expresa lo que ancla a los seres en un lugar. *Topos* designa entonces el lugar en el cual se encuentra o está situado un cuerpo. Pero cuando Platón explica que cada realidad sensible posee por definición un lugar, un lugar propio en cuanto a que allí ejerce su función y conserva su naturaleza, entonces utiliza el término *chora*.

Para indagar nuestra territorialidad desde los postulados de esta nueva «geoestética» elegimos partir del término «zona» (recuperando tempranas preocupaciones del escritor santafesino Juan José Saer), pues nos habilita a un ejercicio crítico, estético y comparado sobre las fronteras lábiles y las condiciones geopolíticas que posibilitaron la emergencia de una cultura local en relación con matrices culturales aportadas por la inmigración italiana.

Por ello, recurrimos a la diferenciación que hace el comparatista francés Daniel Henri Pageaux entre los términos «región» y «zona» para explicar taxonomías ya superadas que abordaron comparativamente la novela hispanoamericana desde un diseño geográfico-literario a partir de la dupla «nacionalidades vs. contextos geográficos». Para ello, explica, se tuvo la pretensión de imaginar espacios subcontinentales englobantes y unificadores a partir de la idea de «regiones geográficas»: los llanos venezolanos, la selva amazónica y la pampa argentina. Pero hoy día deben preferirse términos más potenciales como «zona», porque si bien permite inscribir en el interior de las fronteras nacionales (lo que lo hace prácticamente un sinónimo de región), también remite con mayor frecuencia (y no sólo en América):

...a un espacio transfronterizo, transnacional, en que la frontera une más que separa: se habla por tanto de la «zona del río de la Plata»,¹ que incluye a tres porciones de espacios nacionales: Argentina, Uruguay y Paraguay. O de «zona caribeña», para la cual el dato geográfico, por ser tan evidente, cuenta menos que una cierta comunidad de culturas que la Historia recortó, fragmentó. La zona, que muestra el carácter problemático del espacio «nacional», forma parte de la literatura, pero también de la geo-historia, para usar un término de Fernand Braudel. (Pageaux, 2011:150. La trad. es nuestra)²

En sentido etimológico, el término zona procede del griego ζώνη: ceñidor, faja, cinturón (a su vez derivado del verbo ζώννυμι: yo ciño). En latín acaba designando una franja de espacio, sea terrestre o celeste, que rodea a otro, como lo haría un cinturón. Primero se aplica en astronomía a la llamada «cintura o cinturón de Orión», tres estrellas alineadas que configuran el «cinturón» de esta constelación, que tiene la forma esquemática de un tronco humano. Virgilio dice «*quinque tenent coelum zonae...*» (cinco zonas ocupan el cielo), y Vitrubio, aplicado a la eclíptica o zona circular del Zodiaco: «*zona duodecim signis confirmata*». Plutarco lo usa ya con el sentido de franja de cielo o tierra.

Por transposición, en el discurso de la Geografía servirá para designar tanto franjas o bandas de tierra que rodean a otras, como territorios que se encuentran encuadrados entre ciertos límites. También una franja de tierra que situada a la misma latitud se supone que ciñe al planeta. O cada una de las cinco partes en que se considera dividida la superficie de la Tierra por los trópicos y los círculos polares. En Geometría, designa la parte de la superficie de la esfera comprendida entre dos planos paralelos.

En literatura, y desde la «zona» de la Pampa Gringa, Juan José Saer diseñó una geoestética propia a partir de este concepto. A lo largo de toda su producción supo distinguir la fuerte pregnancia que este término tiene en

¹ El subrayado nos pertenece.

² Esses romances pertenciam a uma certa literatura regionalista, como ocorreu com a maioria das literaturas europeias ao longo do século XIX. E preferível, entretanto, falar de «zona» em vez de «região». A «zona» pode inscrever-se no interior de fronteiras nacionais e, neste caso, ela é praticamente sinônimo de «região». Mas a noção remete, com maior frequência e não apenas na América, a um espaço transfronteiriço, transnacional, com que a fronteira mais ue que separa: fala-se assim na zona do Rio de la Plata, que diz respeito a três porções de espaços nacionais – Argentina, Uruguai e Paraguai,. Ou de zona caribenha, para a qual o dato geográfico, por ser tão evidente, conta até menos que uma certa comunidade de culturas que a História recortou, fragmentou. A «zona» que mostra o caráter problemático do espaço «nacional», faz parte da literatura, as também da geo-história, para usar um termo de Fernand Braudel. (La traducción es nuestra).

nuestra cultura identitaria local y por ello tituló su primer libro de cuentos *En la zona* (1960), iniciando su propia topografía escrituraria. Si bien el libro fue tachado peyorativamente de regionalista desde la metrópolis, el referente real sobre el que se despliega el mundo ficcional de los cuentos, la ciudad de Santa Fe, no es jamás mencionado sino que aparece imaginado como una «zona» reservorio de experiencias y recuerdos y como una voluntaria unidad de lugar que luego se verá, servirá de anclaje a toda la producción posterior. En el último relato «Algo se aproxima», el personaje Barco anuncia lo que luego también se consolidará como un postulado programático saeriano: «Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país ni de una provincia. De una región a lo sumo» (Saer, 1960:155).

En un relato posterior, los modos de cartografiar esta geografía se complican aún más. En «Discusión sobre el término zona» (incluido en *La mayor*, 1976) los amigos Pichón Garay y Lalo Lescano discuten el alcance de este término durante un tórrido día de febrero de 1967. Garay está por emigrar a Europa y en parte le preocupa la idea del desarraigo. Por ello necesita afianzar fidelidad a su zona de pertenencia, la santafesina. Alcanzar una idea clara de sus límites y demarcaciones. Tarea casi imposible conceptualmente, piensa Lescano, pero según Garay, necesaria y concebible con cierta precisión para cualquier habitante que, por poseer una serie de coordenadas conceptuales provistas por sus propias matrices culturales, puede pensar y pensarse desde el paradigma identitario de su propia territorialidad. Y explica:

¿Dónde empieza la costa? En ninguna parte. No hay ningún punto preciso en el que se pueda decir que empiece la costa. Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno. Lescano está dispuesto a admitir ciertos hechos:... Étnicamente, la pampa gringa está compuesta más bien por extranjeros, italianos sobre todo, en tanto que en la costa predominan las familias criollas. Pero acaso ¿no hay italianos en la costa y criollos en la pampa gringa? La pampa gringa es más fuerte desde el punto de vista económico y sabemos con precisión que mientras ella está más cerca de Córdoba, la costa en cambio limita con Entre Ríos y con Corrientes. Todo esto supone un principio de diferenciación, admitido. ¿Pero no existe también la posibilidad de definir la pampa gringa como una costa que está más alejada de Entre Ríos... una costa en la que por las características de la tierra se siembre más trigo que algodón?... No hay ningún límite preciso: el último arrozal está ya en el interior de los campos de trigo, o viceversa... No entiendo, termina Lescano, ¿cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones? No comparto, dice Garay. (Saer, 2010:137)

Si las regiones, o zonas, existen y configuran geoestéticas, partir desde las disquisiciones saerianas justifica motivos «zonales» que permiten apropiarse

de la parte que nos toca y que se relaciona con las matrices culturales itálicas (Katya Mandoki, 2006; Crolla–Zenarruza, 2014) y sus modos de incidencia en esta zona del país donde nacimos, vivimos y desarrollamos prácticas docentes e investigativas y que se reconoce como Pampa Gringa, no sólo por el carácter aluvional inmigratorio de su configuración, sino porque «gringo», dada la masividad de la etnia italiana en su constitución, ha sido transferido al inmigrante o habitante de origen itálico en general.

Es por ello que hemos abordado un trabajo sistemático sobre la presencia italiana e inmigratoria, así como su incidencia en múltiples áreas de la cultura, arquitectura, literatura, ciencia y arte local, lo que se presenta como un área de vacancia. Y para ello elaboramos marcos conceptuales y categorías analíticas que, desde el espacio, nos permitan realizar una operación de «prendimiento» (Mandoki, 2006; Crolla, 2012–2013) de nuestras matrices culturales a fin de definir, ampliando nuestra geoestética a un territorio locado, el de la Pampa Gringa, los lindes probables de esa gran zona cultural, geográfica y matricial foránea que, creemos, debe ser abordada desde constructos más extensos para abarcar una gran zona cultural, social e idiosincrática que va más allá de cualquier frontera y delimitación ortodoxa.

En una primera instancia, pensar el fenómeno aluvional italiano que construyó la sociedad argentina y la santafesina en particular nos llevó a volver a contar la historia desde una perspectiva personal, en la que lo nacional dejara lentamente paso a la lectura de nuestra localidad. Así fue posible proponer un extenso análisis de las modificaciones que se operaron, gracias al descomunal fenómeno de la colonización, en la conformación de un área geográfica y cultural de perfiles idiosincráticos particulares, reconocida a partir del título homónimo de la novela del escritor santafesino Alcides Greca, como la *Pampa Gringa* (1936) y la generación en ese contexto de una nueva heráldica de reconocida valencia positiva.

Del vasto espectro que caracteriza el proceso inmigratorio en la Argentina, la zona aluvional denominada «Pampa Gringa», extendida en el espacio geográfico de la llanura santafesina y la franja este de la Provincia de Córdoba, experimentó un fenómeno especial de «colonización» a partir de 1856 con la fundación de Esperanza. Los italianos constituyeron una fuerza aluvional de extensa determinación que, en interacción con la etnia criolla, extranjera y aborigen, dio lugar a una experiencia inédita de fusión y sincretismo cultural.

Si bien algunas colonias (Esperanza, Rafaela y la ciudad de Rosario) por la importancia en el conjunto del proceso colonizador, o por su gravitación económica en el concierto de la provincia en su totalidad, han realizado estudios e importantes producciones, en el caso de la ciudad de Santa Fe y las colonias, los resultados son de menor envergadura, dispersos y poco revalorizados. Por otra parte, si bien los habitantes de la zona sabemos interpretar

con bastante precisión el alcance del término gringo y su incidencia en las matrices culturales locales, las fronteras de su semántica son difusas y falta un trabajo de indagación y sistematización para acordar criterios.

Los desarrollos que hemos encarado en el proyecto CAID, del cual este artículo es una arista parcial, han podido demostrar que el paradójico dilema conformado por la masividad numérica de la inmigración italiana, la relevancia de su presencia y un real reconocimiento de esta incidencia en la conformación de la idiosincrasia argentina, y en particular de nuestra zona, se formalizó a partir de una trama de compleja visibilización, en algunos casos determinada por políticas culturales, ideológicas y educativas externas a su propia valía, y, en otros, por directo compromiso decisional de los propios actores. En la «arena» de las diferentes contiendas se ha manifestado, a lo largo del siglo pasado, un espacio de vacancia y en muchos casos de divergencia entre las acciones efectivas encaradas a nivel de políticas estatales italianas, nacionales y locales.

De allí que hayamos enfrentado el desafío de cubrir esta vacancia y demostrar, a través de una comprometida revisión de la historia en todos sus perfiles, la injustificada desvalorización de las mencionadas manifestaciones y las coyunturas y determinaciones ideológicas que explican la desproporción entre la importancia de la italianidad en la conformación social y su escaso reconocimiento.

Borges, o de ser fatalmente italiano

Nuestra intención, entonces, es indagar la matriz cultural italiana en interacción con la propia matriz nativa para analizar el papel jugado en la configuración de un campo intelectual de marcada valencia identitaria.

Y aceptar la «fatalidad» itálica, que ya Borges reconocía en el ser argentino al afirmar que somos «europeos en el exilio» y que Italia contrae en sí la herencia romano-italiana, trasvasada a través de la lengua. Savia activa en la escritura borgeana, aun cuando él mismo reconociera no tener ascendencia italiana.

Sin embargo, él que siempre quiso ser judío, al final de su vida y luego de una larga contienda contra el modernismo aportado por la inmigración italiana que cambió los signos de su mítica Buenos Aires, llegó a afirmar durante una entrevista: «Yo también tengo algunas gotas de sangre italiana. Sería raro que no la tuviera. ¡Qué argentino no la tiene!» (Panesi, 2004:164).

Jorge Panesi afirma que Borges era consciente de que su primera poesía, como el *Aleph* de Daneri, estaba condenada a desaparecer bajo la piqueta del *establishment* modernista italiano, representado en los albañiles-proprietarios (italianos por supuesto) Zunino y Zundri, encargados en la ficción de hacer demoler la casa de calle Garay.

Y la infamia del arrabal borgeano no es, desde luego, la «mala vida» de sus cuchilleros ideales, sino la extensión triunfante e inevitable de la «copiosa gesticulación italiana», de los apellidos italianos y su ascenso al plano dominante de la cultura literaria. (Panesi, 2004:164)

Pero no acordamos con la opinión del crítico sobre que Borges octogenario aceptó su fatalidad itálica durante la entrevista sólo por «condescendencia conversadora e impensada». No lo interpretamos como un gesto de resignación porque consideramos que entre los años 40 (momento de escritura de *El Aleph*, cuento de autodesagravio contra la arremetida italiana) y los años 80, Borges ya había alcanzado a resolver la cifra del dilema de las dos italianidades, la letrada y la del *pasticcio*.³ Esas dos matrices habían entablado en el suelo nativo un duelo que de algún modo respondía al sincretismo lingüístico-literario al que aspiraban los ideólogos de la Generación del 37. Para esa época, Borges ya había desarrollado una aceptación valorativa de los signos y de la energía que la cultura italiana dejó como impronta de argentinidad.

Esta energía no provenía del temido y abigarrado componente de la primera inmigración, anclada en la gran urbe, sino que fue la que entrando al espacio interior, había promovido sin demasiadas tensiones el desarrollo de una síntesis cultural positiva, negada o desconocida por la xenofobia capitulina y reflejada en los tonos peyorativos del cocoliche.

Potencia superadora que se maceró en las pujantes colonias agrícolas de la pampa gringa y que, luego de fusionada con la nativa, llegó a la capital a tra-

³ 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. *pasticiu(m)* de *pāsta* «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.

vés de una incontenible migración interna producida en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, a instancias del desarrollo industrial.

Borges, tan sagaz, lo había descubierto antes. Por lo que si ser italiano es una condición fatal y necesaria de argentinidad, él también aceptó jugar a serlo. Entre *El Aleph* y el autoirónico postfacio de sus *Obras Completas*, hay un eslabón necesario: el cuento *El Congreso*, incluido en *El libro de arena* de 1975.⁴ En este texto Borges no propone una tesis de la italianidad como reverso paródico de una argentina denostada y decadente como es Carlos Argentino Daneri en *El Aleph*, sino una totalidad que incluye lo argentino nunca valorizado.

Si para Borges cada hombre es arquetipo de lo humano y cada atributo la representación de un valor universal, entonces podemos afirmar que el narrador de la historia del Congreso, Alejandro Ferri, contrae en sí, según nuestra interpretación de la intencionalidad borgeana, todos los atributos positivos que los italianos–gringos aportaron a nuestra tierra.

Por eso, cuando el criollo Fermín Eguren pretende todavía burlarse de la italianidad de Ferri, afirmando con una carcajada: «Ferri está en representación de los gringos», Don Alejandro, Presidente del Congreso, «lo miró con severidad y dijo sin apuro: —El señor Ferri está en representación de los emigrantes, cuya labor está levantando el país» (Borges, 1994:24).

Reconocimiento borgeano de las virtudes aportadas por esa inmensa y silenciosa inmigración gringa, responsable del desarrollo de una parte sustancial de la Argentina, finalmente sancionada en el relato a través de la aceptación del apellido. Marca de italianidad que ya no provoca disturbio por su supremacía numérica, sino que ha logrado imponerse por las propias virtudes.

Borges elige que Ferri, ya viejo y vencido, inicie el relato pronunciando con altivez su nombre. Y en los ecos del mismo, oímos reverberar las virtudes de la tradición greco–romana–itálica:

⁴ Se podría sostener también un autodesdoblamiento ficcional de Borges en varios de los personajes del cuento, como si quisiera demostrar el pluralismo original del ser argentino. Los guiños autobiográficos son muchos: Ferri, el Presidente del Congreso, llega a la ciudad en 1899, año del nacimiento de Borges, y tiene la exacta edad del escritor «setenta y tantos años» cuando decide escribir la historia. Vive en el Sur «que ya no es el Sur», dicta clases de inglés y cuando era joven le atraían «los arrabales y las desdichas». Ahora prefiere «el centro y la serenidad». Se ha afiliado al partido conservador y escribió un libro sobre el idioma analítico de Wilkins, que ha escondido en un oscuro anaquel de la Biblioteca Nacional, cuyo nuevo Director es un literato consagrado al estudio de las lenguas sajonas antiguas y a exaltar un Buenos Aires de cuchilleros. Alejandro Glencoe, el presidente del Congreso, tiene los ojos grises y frente despejada y «solía apoyar en el bastón las manos cruzadas».

Mi nombre es Alejandro Ferri. Ecos marciales hay en él, pero ni los metales de la gloria ni la gran sombra del macedonio... se parecen al modesto hombre gris que hilvana estas líneas, en el piso alto de un hotel de la calle Santiago del Estero en un Sur que ya no es el Sur. (Borges, 1994:20)

El apellido Ferri (plural de «hierro» en italiano) representa metonímicamente la cantidad de brazos ineludibles que cartografiaron con mieses la pampa interior y jugaron un papel esencial para que Argentina llegara a ocupar uno de los puestos más altos en el conjunto de los países productivos del mundo durante una parte importante de su historia finisecular y de la primera mitad del siglo xx.

Queremos creer que Borges también quiso simbolizar con esta pluralidad heroica los millares de ignotos herreros y «muratori» (la sinécdoque engloba por igual a arquitectos, artistas y escultores, albañiles, artesanos, herreros y peones) que diseñaron la fisonomía de la moderna ciudad argentina e inauguraron una retórica estética que todavía hoy la identifica.

El proyecto modernizador de los letrados del xix incluía la lengua y la cultura itálica. Y los italianos, a pesar de las exclusiones mencionadas, respondieron y cumplieron ocupando un rol importante en su concreción. Ferri cierra su relato con un deseo «de combinación imposible entre la llanura santafesina y el Palacio de las Aguas Corrientes». Expresión de una utopía deseada y nunca alcanzada por los argentinos, de síntesis y superación de las oposiciones (entre las cuales la de la civilización–ciudad y barbarie–campo es la más candente) que laceraron y laceran su historia.

Quizás Borges quiso decirnos que una parte de este dilema pudo encontrar resolución en la tenacidad de los «gringos de hierro» que aportaron el valor del trabajo y la memoria. Por eso, a Ferri le cabe el honor de atesorar la memoria del Congreso y de contar su historia.

El año 1961 es significativo en este sentido. Es el año en que Borges recibe el Premio Internacional de Editores o Premio *Formentor* (compartido con Samuel Beckett) por su libro *Ficciones*. Año también en que sale del país por primera vez desde 1924, invitado por la Universidad de Texas, EE.UU. y ve publicados en inglés sus libros *El hacedor* y *Otras inquisiciones*.

Pero es también cuando se incluye, en el primer volumen de los *Quaderni italiani di Buenos Aires* del Instituto Italiano de Cultura (publicación en homenaje a la visita del Presidente de Italia Giovanni Gronchi, el 11 de abril de 1961), la conferencia que Borges dictara en dicho Instituto el 20 de mayo de 1958, en la que relató el modo tardío pero sustancial en que descubre, a los 31 años, la *Divina Comedia* y su pasión por Dante, bajo el título confesional *Mi primer encuentro con Dante* (QIBS:91–94). Y cuando homenajea en la revista *Lyra* a Italia sentenciado:

Pensar en Italia es pensar en Dante. En esta equivalencia creo advertir una singular felicidad que trasciende el hecho de que Dante es el primer poeta de Italia y tal vez el primer poeta del mundo. ¿Qué elementos integran lo que hemos convenido en llamar cultura de Occidente? Dos muy diversos: el pensamiento griego y la fe cristiana o, si se prefiere, Israel y Atenas. En cada uno de nosotros confluyen, en un modo indescifrable y fatal, esos antiguos ríos. Nadie ignora que esa confluencia, que es el acontecimiento central de la historia humana, es obra de Roma. En Roma se reconcilian y se conjugan la pasión dialéctica del griego y la pasión moral del hebreo; el monumento estético de esa unión de las dos direcciones del espíritu se llama la Divina Comedia. Dios y Virgilio, la triple y una divinidad de los escolásticos y el máximo poeta latino, traspasan de luz el poema. Esa armonía de la antigua hermosura y de la nueva fe es una de las múltiples razones que hacen de Dante el poeta arquetípico de Italia y, por ende, de todo Occidente.

La circunstancia lateral de que las palabras de este homenaje, escritas en un continente lejano, pertenezcan a un tardío dialecto de la lengua de César y de Virgilio es una prueba más de esa omnipresencia de Roma. Se repite que todos los caminos llevan a ella; mejor sería decir que no tiene término y que, bajo cualquier latitud, estamos en Roma. (Borges, [1961:180-182] 2003:75-76)

Si partimos de la teoría de que lo que ancla a los seres a un lugar, su lugar, es el lenguaje que modela y adapta el marco en el que la experiencia se vuelve imagen sensible y comunicable, para nuestras indagaciones comparadas sobre la matriz itálica recurrimos entonces al término «zona», a fin de poder estudiar no sólo un espacio de fuerte pregnancia en el modo de definir la cultura identitaria local como es el «ser gringo», sino también para construir una perspectiva identitaria desde este espacio locado.

El término zona es recuperado así para desde allí, y desde el marco de la investigación universitaria, proponer miradas que enuncien las aristas lábiles pero tangibles de nuestra itálica gringuidad como un territorio de palabras, materialidades, sensaciones, paisajes y fraternidades, difusa, sin fronteras visibles pero concebibles, para los que «son de la zona».

Estos lindes de una *chora* convergente-divergente, que dice sin terminar de decir y que como el lenguaje íntimo de la amistad, construye una cofradía que deja siempre un resabio de extraña extranjería para los no iniciados en ella. Ver, reflexionar y mostrar algunas de estas configuraciones son acciones posibles y necesarias para colaborar en esta iniciación.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis** ([«Italia» en *Lyra*, Bs. As., 1961, año XIX, n° 180–182] 2003) en *Textos recobrados (1956–1986)*. Buenos Aires: Emecé.
- (1974) El Aleph. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ([1975] 1994) El Congreso. En *Obras Completas*, Tomo 3. San Pablo: Emecé.
- (1961) Mi primer encuentro con Dante, *Quaderni italiani di Buenos Aires*. Rivista dell'Istituto Italiano di Cultura. Vol. 1. Buenos Aires: Talleres Gráficos Buschi, pp. 91–94.
- Crolla, Adriana** (2013) *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2012) Literatura, territorialidad y matrices culturales. Una mirada desde la «zona». En M. Montezanti y G. Matelo (coord.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Biblos, pp. 91–104.
- (2011a) De fundaciones, transformaciones y refundaciones del paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas. En A. Crolla (comp.) *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 305–318.
- (2011b) La comparación tiene su razón: una mirada desde la glocalidad. En Bittencourt, Rita y Schmidt, Rita (orgs.) *Zonas francas: territórios comparatistas*. Programa de PósGraduação em Letras (UFRGS). Porto Alegre. Brasil: Evangraf ed., pp. 9–19.
- (2009) Ser gringo: traducción cultural itálica en la configuración identitaria de la pampa santafesina. En *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC)*. Lima: Universidad del Pacífico/Universidad Católica Sedes Sapientiae, pp. 229–281.
- Crolla, Adriana y Zenarruza de Clément, Silvia** (2014) Matrices culturales italianas y francesas en el complejo cultural santafesino. Miradas geoestéticas desde la localidad. En *Memoria cultural y territorialidad. Perspectivas comparadas desde la localidad*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Mandoki, Katya** (2006) *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica II*. México: Siglo Veintiuno.
- Pageaux, Daniel Henri** (2011) *Musas na encruzilhada. Ensaio de literatura comparada*. Brasil: URLEDitoraUfsm. Frederico Westphalen.
- Panesi, Jorge** ([1998] 2004) Borges y la cultura italiana en la Argentina. En *Críticas*. Buenos Aires: Norma, pp. 153–168.
- Saer, Juan José** (1960) *En la zona*. Santa Fe: CastelMí.
- (2010) *La Mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.

Franceses en Santa Fe, su legado y su pervivencia¹

Viviana Graciela Basano* · Silvia Zenarruza de Clément**

*Ce qui rapproche ce n'est pas la communication
des opinions, c'est la consanguinité des esprits.*

Marcel Proust

En el campo de las ciencias sociales, el debate historia/memoria ha sido precedido en los años 70 por la emergencia de corrientes del pensamiento que to-

¹ Gran parte de los desarrollos incluidos en este texto fueron producidos en el marco del Proyecto CAI+D 2009, Centro de Estudios Comparados (FHUC–UNL) «Diversidades y Reconfiguraciones: Traducciones de matrices Italianas y Francesas en el Complejo Literario Santafesino (1950–1970)» dirigido por la Mgter. Adriana Crolla.

* Viviana Basano. Profesora de Enseñanza Superior en Francés Lengua Extranjera–UCU. Becaria del SCAC de la Embajada de Francia en Argentina–2005, becaria del INFOD (Instituto Nacional de Formación Docente)–2009. Alumna de la Maestría en Didácticas Específicas–UNL (tesis en proceso de elaboración). Profesora de Francés Lengua Extranjera en los niveles Secundario y Superior Universitario y no Universitario.

** Silvia Zenarruza de Clément. Profesora de Letras, Licenciada en Letras Modernas y Literatura, Profesora de Francés. Maestranda en la «Maestría en Didácticas Específicas» UNL (tesis en elaboración). Profesora titular del Instituto Superior de Profesorado N° 8 «Alte. Brown», Profesora de Francés en Facultad de Ingeniería Química UNL, Integrante del equipo de cátedra de «Literatura francesa e italiana» en la Carrera de Letras, FHUC, UNL, Profesora y Directora de Alianza Francesa de Santa Fe.

maban en cuenta la multiplicación de las reivindicaciones identitarias a toda escala. Pero es la monumental empresa *Les lieux de mémoire* (1984–1992), dirigida por Pierre Nora, que se posiciona como el paradigma tanto en el campo historiográfico como en el campo social y que convierte la noción de «lugares de memoria» en un concepto internacionalmente adoptado por los estudios históricos, pero también por el público. La antropología y la sociología, por su parte, atraen la atención sobre la naturaleza del acto memorial (y su corolario, el olvido) como lugar fundamental de configuración de lazos sociales y la voluntad de registro. «Lugares», en tanto espacios topográficos, monumentales, simbólicos y funcionales. Sin embargo, a pesar de esta extensión, la elección del término «lugares» pone el acento sobre lo topográfico, el lazo de la memoria y del espacio y la predilección de la memoria por encarnarse en lugares como representaciones de lugares o del discurso sobre los lugares.

Por otra parte, seguimos a Mandoki (2006) en su teorización sobre las matrices culturales y de la «Prosaica» como prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana. Mandoki elabora una teoría de las sensibilidades sociales y del papel de la *estesis*² en las estrategias de constitución e intercambio de identidades individuales y colectivas. También como la exploración de actividades estéticas materializadas en procesos de construcción de realidades matriciales y sus respectivas identidades.

Desde estos marcos consideramos que un vasto sector de la población santafesina forjó su subjetividad a partir de paradigmas proyectados desde matrices sociales que lo moldearon como producto de una combinación única de condiciones compartidas o colectivas, «cosubjetividad», según el término propuesto por Parret (1995, en Mandoki, 2006) entendiéndolo que las matrices sociales, como la familiar, la jurídica, la escolar, se definen desde experiencias concretas acumuladas filogenética y ontogenéticamente en los sujetos colectivos e individuales. A su vez, lo que caracteriza a estas matrices es que no sólo reproducen sus propios paradigmas, sino que están atravesadas simultáneamente por elementos paradigmáticos de otras matrices que las entretajan unas con otras. Por lo que, según afirma Mandoki, el sujeto participa en diversas matrices diacrónica y sincrónicamente, es decir a lo largo de su vida y en un mismo día o momento de su vida (Mandoki, 2006:79–80).

Veamos entonces cómo se fueron conformando estas matrices en el espacio santafesino, centrándonos en la presencia de lo francés y su incidencia en la identidad local. Los lazos entre Francia y Argentina reposan en esta consanguinidad del espíritu a la que hace alusión el autor de *En busca del tiempo*

² Estesis: sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso. Condición del ser vivo de estar abierto al mundo (Mandoki, 2006:11).

perdido. Estos lazos existieron y es nuestro deber como santafesinos recuperar la memoria cultural y entablar una reflexión sobre el aporte de colectividades francesas, suizas y belgas en menor proporción, al patrimonio sociocultural de la comunidad santafesina, que se cimienta en las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX y pervive hasta nuestros días. Esta presencia se revela en la arquitectura, en una porción del urbanismo, en la tradición de la enseñanza de la lengua francesa, en manifestaciones literarias y en los patronímicos de una parte no despreciable de su población. Aunque se puede constatar la presencia de viajeros, de artistas y de colonos franceses llegados en los siglos XVII y XVIII —y sobre todo a partir de la segunda mitad del XIX gracias a las olas migratorias— focalizaremos en el gran surgimiento de la colectividad francesa a partir de la instalación de la Compañía Francesa de Ferrocarriles.

1. Los franceses en Santa Fe

En la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de los territorios argentinos y los santafesinos en particular estaban despoblados y soportaban aún las secuelas de las guerras civiles y una profunda disgregación social. Esta situación sería revertida por la inmigración masiva que pobló la provincia de Santa Fe y que auspició el incremento de los niveles de producción a partir de la conformación de numerosas colonias. En un cuarto de siglo la población provincial creció cuatro veces y las regiones cerealeras se incrementaron en seis. A modo descriptivo, podemos argumentar que la población en este espacio físico había aumentado en forma exponencial para los años 1887–1888, estimándose en más de 200 mil el número de habitantes. Posteriormente, durante el periodo 1895–1901, la cifra muestra un incremento poblacional calculado en casi 400 mil personas (Dupuy, 2007:136).

Los cambios más significativos en la economía santafesina se darán a partir de la década de 1870, gracias a la expansión cerealera y al avance del ferrocarril. Recién en esta etapa se observará el crecimiento de nuevos centros urbanos, la incidencia de la población extranjera y algunas consecuencias derivadas de la migración tales como una tasa elevada de masculinidad y altos porcentajes de población activa.³

La mayoría de los inmigrantes franceses que llegaron entre 1880 y 1910 eran agricultores que se dirigieron a las zonas más ricas de la región pampeana para probar su suerte como pequeños propietarios o arrendatarios. El *boom* cerea-

³ Datos citados en H. Gorostegui de Torres, *op. cit.*, p. 123–124; Parish to Granville, April 13, 1872, *British Sessional Papers* (en adel. SP) 1872, LXI, 290, cit. en A.E. O'Quinn, *op. cit.* p. 76.

lero implicó un nuevo viraje en el comercio internacional. A partir de 1890 se incrementaron las exportaciones de cereales en detrimento de las de lanas y de los cueros. Por lo tanto, los comerciantes franceses de Buenos Aires y Rosario se dedicaron al rubro de las exportaciones de trigo y maíz, siendo la casa francesa más poderosa en el comercio de granos la de Louis Dreyfus. Ello implicó que el eje de los intereses franceses en la Argentina girara cada vez más alrededor de Rosario, puerto exportador de granos de toda la zona cerealera de la Provincia de Santa Fe y del norte de la Provincia de Buenos Aires. Ésta era la zona por la que estaban destinados a pasar los ferrocarriles franceses (Fernández, 1999:87).

El aporte inmigratorio de los suizos y suizo-franceses en Santa Fe fue destacado, sobre todo en los treinta primeros años de colonización en los asentamientos del centro oeste. En el período 1857–1920 llegaron al país 220 mil franceses. A partir del asentamiento de la primera colonia agrícola argentina (Esperanza, 1856) avanzó velozmente el proceso fundacional de colonias. Paulatinamente se fue dando vida a la colonia de Cayastá, en 1867, Romang y Colonia Eloísa, Colonia Alejandra, San Carlos y otros tantos asentamientos del oeste santafesino. Como la base productiva de estas incipientes comunidades se sustentaba en la producción agrícola, el Estado provincial emprendió, en 1882, la construcción del «Ferrocarril Santa Fe», conocido como «Ferrocarril a las Colonias», con el objeto de lograr el transporte de dicha producción desde el oeste de la provincia hasta la ribera del río Paraná. Es así que se impulsó la construcción de los ramales. Concretada la obra y ante la imposibilidad de enfrentar los gastos, el estado provincial se vio obligado a firmar un contrato de arrendamiento con la compañía francesa Fives Lille. Siguiendo la tendencia establecida a nivel nacional, concesionó el ferrocarril en 1888, transmitiéndoselo por locación a dicha Empresa, para transferirlo al año siguiente a la *Compagnie Française de Chemins de Fer Argentine*, la cual crearía más ramales y la estación terminal en la zona norte de la ciudad de ese entonces.

Así, la construcción de la Estación Francesa promovió la llegada de gran cantidad de funcionarios, técnicos, ingenieros y operarios franceses, con lo cual se incrementó la densidad socio demográfica a través de la dinámica ejercida por el mecanismo dinamizador tripartito inmigración–ferrocarril–puerto. Pero es necesario decir que en las primeras décadas del siglo xx la tendencia se invirtió: más de la mitad regresaría a su país después de la Primera Guerra Mundial.

Con los aportes migratorios y el desarrollo del puerto y ferrocarril, Santa Fe vería cambiar progresivamente su imagen colonial tradicional. En 1886 avanzó el adoquinado sobre la trama urbana y en 1887 se reglamentó el ensanche de las nuevas calles. Fue también la época de construcción de los servicios y edificios públicos: se instaló la usina de luz eléctrica y una línea telefónica para 200 abonados; se promovieron las obras de agua corriente; se proveyó a la ciudad de

alumbrado público con faroles de gas. Como en París en el siglo XIX, que vio transformada su estructura urbana gracias a la expansión y ensanche de sus vías de circulación y de transporte, el Ferrocarril reorganizó la articulación del espacio en la ciudad de Santa Fe. El trazado del Boulevard Gálvez, eje oeste-este iniciado en 1887 e inaugurado en 1889, daría apertura a los nuevos barrios que emergían hacia el norte, hasta entonces territorio poco poblado, sólo por quintas y baldíos que bordeaban la laguna Setúbal. Este elegante boulevard, que articulaba con el Parque Oroño hacia el este y la Avenida de la República (hoy Avenida Siete Jefes) hacia el noreste, fue diseñado por el ingeniero Emilio Schnoor, empresario del Tranway a Guadalupe (Vittori, 1977:375), según una concepción europea: amplitud de su trazado —calles de ambas manos y veredas espaciosas—, implantación de especies arbóreas exóticas traídas de Europa, muchas de las cuales sobreviven aún, circulación de carruajes y tranvías. Todo dentro de cánones de gran valor paisajístico, lo que daría a la ciudad un aspecto de orden y de belleza, tanto más cuanto que se convirtió en el lugar de paseo seguro y «paquete» aún por la noche, gracias a la iluminación eléctrica recientemente instalada. Su proximidad con el puerto, su suntuosidad y su conexión directa con la Laguna Setúbal, límite este de la ciudad, harían de él un lugar de encuentro de preferencia.

La estación ferroviaria, ubicada donde hoy se encuentra la terminal de ómnibus, permitía la prolongación de los rieles hasta el puerto, que sería inaugurado hacia fines de 1910. El barrio aledaño a la Estación de Ferrocarril tomó especial impulso, promoviendo hoteles y empresas vinculadas al transporte. La localización del personal de la empresa ferroviaria trazó los límites del barrio Candioti, que se constituyó en el sitio privilegiado de la colectividad francesa en la ciudad. Así, la vida que se desarrolló en este espacio va a permean las matrices y los paradigmas fijando comportamientos, recuperando tradiciones, honrando símbolos (Mandoki, 2006:82). Este barrio será objeto de una novela autobiográfica de Horacio Caillet-Bois: *La ciudad de las losas y de los sueños*, publicada en 1923 y que se aborda especialmente en otro apartado de este libro.

En este barrio Candioti, precisamente en el ángulo del Boulevard Gálvez y de la calle Las Heras se construyó la casa del Director del Ferrocarril Francés —primero residencia, mutual y sede social—. Finalmente y hasta hoy, sede de la Alianza Francesa de Santa Fe. Los trabajos comenzados en 1889 darían como resultado una elegante morada, especie de palacio Galliera,⁴

⁴ El Palacio Galliera se construyó de 1878 a 1894, sobre planos de Paul-René-Léon Ginain, por orden de Marie Brignole-Sale, duquesa Galliera a fin de exponer allí sus obras de arte que deseaba legar al Estado. Este monumento en piedra, inspirado en el Renacimiento italiano, tiene en realidad una estructura metálica concebida por la agencia de Gustave Eiffel. Su fachada posterior da sobre el Square Brignole Galliera,

a la italiana, con mármoles, columnas acanaladas, capiteles corintios y escalera rodeada de una rampa curva con balaustradas, casa que por su elegancia y el marco del bello jardín con árboles frondosos, provocó la admiración general (Vittori, 1977:382).

La nueva mansión tenía —y aún conserva— una pintoresca mezcla de estilos, tal como se hacía en Argentina a fines del siglo XIX. Situada en este elegante paseo urbano, su arquitectura resuelta en un prestigioso lenguaje estético y la belleza de su fachada social indicaban la importancia que la Empresa de Ferrocarriles otorgaba a sus relaciones con la ciudad. El amplio terreno se completaba con un pequeño lago cruzado por puentecillo, caballerizas, picadero y jardín a la inglesa, suprimidos al momento de lotearse los terrenos, conservándose sólo las caballerizas y el jardín delantero (López Rosas en AA.VV., 2005).

En este nuevo edificio la colectividad francesa realizaba asiduamente encuentros sociales, téis, kermeses, y las celebraciones de las fiestas de julio en que se conmemoraban las fechas patrias argentina y francesa. Así lo refleja el relato de Léon M. Drogue, alumno fundador de la Escuela Francesa, en el opúsculo *Plaqueta* que se editó para celebrar el 50º Aniversario de la fundación:

El 13 por la noche, al igual que en Francia, la retreta de la antorchas era ritual; pero aquí se hacía a caballo, y la fanfarria, tambores y clarines, vestidos con el uniforme de la infantería de la marina francesa —chaqueta azul y pantalón blanco— desfilaba por todas las calles de Santa Fe. Al día siguiente un baile y un banquete marcaban la apoteosis de las festividades populares. Eran los buenos tiempos. (en AA.VV., 1950:16)

Durante todo el período de la «Belle Epoque» Santa Fe se convirtió en una especie de ciudad francesa a pequeña escala, animada por sociedades recreativas como «L'Avant-Garde» que reunía fanfarria y gimnasia; «La Chorale», que animaba las fiestas más importantes; «La Philantropique», que organizaba bailes y banquetes y ofrecía a los necesitados vestimenta y víveres. Las sociedades de Socorros Mutuos «L'Union» y «La France» también tuvieron fines filantrópicos y recreativos, fusionándose en 1898 bajo el nombre de «Société de Secours Mutuels Union Française». Esta sociedad tuvo su apogeo en 1925, siempre bajo la tutela de la Compañía Francesa de Ferrocarriles, cuando alcanzó el número de 253 socios. Como consecuencia del cese de la Compañía, el número de sus miembros se redujo a noventa en los años 50 y con la progresiva desaparición de los franceses en Santa Fe, la sociedad concluyó sus actividades.

con columnas y tres grandes arcadas. Bajo cada una de las arcadas hay una escultura que representa las tres artes mayores; la Pintura de Herni Chapu (1833–1891), la Arquitectura de Jules Thomas (1824–1905) y la Escultura de Pierre Cavelier (1814–1896).

Otras asociaciones han gravitado en la vida de la comunidad francesa y de la cultura santafesina. «L'Association Union Française des Anciens Combatants», creada hacia fines de 1920, con el retorno de los franceses que habían sido movilizados para la guerra de 1914–1918 era una filial de «L'Union Nationale des Combatants» y condensaba el sentimiento nacional de todos los combatientes llamados a defender su Patria. Una placa en bronce con los nombres de los caídos en la Primera Guerra puede verse actualmente en el hall de la Alianza Francesa. Varios apellidos que figuran allí perduran en la sociedad santafesina de nuestros días, como por ejemplo, Puccinelli, Tosi, Chodorge.

«L'Association des Anciens Elèves de l'Alliance Française» fue fundada en 1942 por un grupo de ex alumnos, a pedido de la Directora de la Escuela Francesa, Mme. Philippi. Sus objetivos eran, entre otros, otorgar becas a los alumnos de escasos medios para continuar estudios en lengua francesa, mantener los lazos de camaradería entre los asociados por medio de paseos y reuniones sociales y practicar la lengua aprendida, organizando charlas sobre temas literarios y de actualidad.

La Asociación Argentina–Francia era una sociedad cultural argentina nacida al final de la Segunda Guerra cuyo objetivo era presentar personalidades argentinas que hablaban de Francia en lengua española, colaborando con la Alianza para la presentación de todas las manifestaciones culturales. Entre 1950 y 1958 fue presidida por el Ingeniero químico Juan Mario Samatán.

2. Alianza Francesa, espacio articulador de culturas

2.1. La Escuela Francesa

Con el fin de dispensar una enseñanza sistemática a los hijos del personal de la Compañía de Ferrocarril Francés se creó la *École Française* de Santa Fe, el 15 de noviembre de 1900. Fue posible gracias, por una parte, a la gestión del director de la Compañía, y por otra, al aporte de contribuciones monetarias de toda la comunidad francesa. La Escuela tuvo un Consejo de Administración formado por personalidades eminentes, como su Presidente de Honor Sr. Joseph Courault (Director de la Compañía de Ferrocarril). La Compañía y algunos notables comerciantes como los Sres. Dreyfus, Brandes, Worms, entre otros, sostuvieron financieramente la Escuela. Algunos años más tarde, hacia 1904, se impuso la necesidad de agrandar el establecimiento (en principio destinado sólo a varones) para aceptar también a las niñas. Fue así que se construyó un nuevo edificio en la calle Crespo, casi en el ángulo con la calle 1º de Mayo.

En el Acta de fundación se puso el acento en la finalidad de esta escuela, que proponía dispensar enseñanza de la lengua y la cultura francesas a los hijos de familias francesas, belgas y suizas, bajo el régimen de los programas vigentes en la provincia para el ciclo primario.

La Sra. Marcela L. Beltrame Cuabos de Chiesa,⁵ nieta del Sr. Marcel Cuabos, francés originario de Argelia que fue designado, a fines del siglo XIX, como Ingeniero Jefe en la Sección Vía y Obras del Ferrocarril francés y que asistió a la Escuela desde el año 1936 hasta el 1948, nos recordaba que los cursos se dictaban todos los días en horario vespertino y los sábados hasta las 14 horas. Por la mañana se desarrollaban los contenidos propuestos por la escuela oficial y por la tarde los referidos a la Escuela Francesa. Maestros fuertemente relacionados con la comunidad impartían, en lengua francesa, Literatura, Gramática, Geografía e Historia y los exámenes eran conducidos por profesores que se desplazaban desde Buenos Aires. Al final de los cursos se entregaban los diplomas de nivel *Elémentaire, Capacité y Supérieur*.

Una de las actividades de la Escuela Francesa que tenía lugar al finalizarse el año escolar, en el mes de junio según el calendario europeo, ha quedado grabada en la memoria y en las fotografías de la época ya que se realizaba la distribución de premios en teatros, como en el cine-teatro Colón, según consta en registros fotográficos del año 1939. Toda la colectividad participaba con cantos, declamación, cuadros vivos con los niños vestidos a la usanza típica de las regiones francesas, y en ocasiones especiales, tal como lo demuestra la fotografía de 1919, para celebrar el fin de la Primera Guerra. El fervor patriótico también quedó graficado en fotos conservadas por la Sra. Marcela Beltrame de Chiesa, donde se puede observar a damas sentadas en semicírculo en la Sede Social tejiendo para los soldados franceses que se batían en Europa (ca. 1939).

A fines de los años 1930 comenzó el proceso de fusión de la Escuela Francesa con la Alianza Francesa, presente en Buenos Aires desde 1893. Hacia los años 1950, la *École Française*, ya amalgamada con la Alianza (Estatutos de 1948), construyó un nuevo inmueble en los terrenos que poseía la Compañía, al lado del *Petit Château Rose*. Con un primer Director designado por Francia en el año 1949, el Sr. Philippe Greffet, la Alianza Francesa de Santa Fe manifestaría un desarrollo notable en el contexto cultural santafesino.

Décadas de intensa actividad convocaron una gran cantidad de personalidades, diplomáticos y embajadores, artistas, escritores, geógrafos y juristas. Nombres que registra el bello libro de oro de la Alianza (desde el año 1941): Wladimir d'Ormesson, Denis de Rougemont, Georges Duhamel; actores del «Vieux Colombier», Louis Jouvet, Joséphine Baker, le Ballet de l'Opéra de Paris, entre otros, así como personalidades del quehacer cultural y artístico de la ciudad que luego lograron notoriedad nacional o internacional. Tal el caso, entre tantos, de Eduardo Gudiño Kieffer.⁶

⁵ Entrevista realizada el 25 de abril de 2013.

⁶ Constan en archivos de Alianza Francesa de Santa Fe cartas firmadas de puño y letra de Gudiño Kieffer como presidente del Consejo de Administración, en 1962.

2.2. Alianza y Universidad

El Sr. Pedro Oscar Murúa,⁷ miembro del Instituto Social de la Universidad y Director de Extensión Universitaria, expresa:

En estos últimos tiempos, con la intervención del Cónsul General en Rosario, Sr. Luis de Laigue, del cónsul en Santa Fe, Sr. Aquiles Baldy, del Presidente de la Alianza Francesa, Ingeniero Pablo Courault y del Presidente de la Asociación Argentina-Francia de Santa Fe, Ingeniero Juan Samatán, el Instituto Social de la Universidad del Litoral ha efectuado numerosos actos de intercambio cultural y artístico. La participación activa e inteligente del Sr. Philippe Greffet (Director de la Alianza), contribuye ahora poderosamente al desarrollo de un plan de proporciones, que nos llena de satisfacción. (en AA.VV., 1950:22)

Enumera luego las actividades realizadas en los años 1948–1950, que abarcan muestras de afiches, exposiciones de pintura francesa, disertaciones, conferencias y visitas de intelectuales, afirmando:

todo lo cual revela, aunque esquemáticamente, cuan sólido y efectivo es este vínculo, que no solo trae hondas reminiscencias a la colectividad francesa, contribuyendo a mantener siempre firme el nexo espiritual con la patria distante, sino que tiende a fomentar y difundir los valores universales de aquella cultura en esta región tan permeable a dichas manifestaciones del arte y la intelectualidad de aquel origen. (1950:23)

Por otra parte, eminentes personalidades de la cultura santafesina han actuado contemporáneamente en la Alianza Francesa y en la Universidad Nacional del Litoral. De esto dan cuenta los intercambios epistolares entre los años 50 y 70, que constan en archivos de la Alianza y que reflejan las innumerables actividades culturales organizadas en forma conjunta. A modo de ejemplo podemos citar:

- Conciertos de artistas franceses en el Paraninfo de la UNL: Colette Franz (1954) (violinista); Annie Laffra (1955) (violoncello); Luisa Sorín (1955), Philippe Entremont (1956), Elianne Richipin (1952), Charles Lilamand (1952), Olivier Bernard (1954) (pianistas), Janine Andrade y Jacques Casterede (violín y piano, 1970), entre otros. En sala Brahms, concierto de música francesa para instrumentos de viento organizado por el Instituto Superior de Música de la UNL (1970).

⁷ Miembro del Instituto Social de la Universidad, Director de Extensión Universitaria en el año 1950.

- Conferencias realizadas en la UNL: el Dr. Weibel Richard de la Universidad la Sorbone de Paris, «La imaginación creadora en la obra de Victor Hugo» (julio 1952); la del Sr. Pedro Murúa, Director del Instituto Social de la Universidad «Los ideales franceses y la actualidad europea» (julio 1952); la del Sr. Depasse, alpinista que escaló el Fitz Roy (junio 1955); la de Mme. Durry «Amour dans la *Comédie Humaine*» (agosto 1956).
- Múltiples emisiones radiales transmitieron música francesa enviada por la Embajada a través de la Alianza en la radio universitaria LT10, y se emitieron charlas radiofónicas ilustradas por discos: «Yves Montand, príncipe de la canción» (1952); «*A travers les provinces de France*» por Jacques Ravel (1953). Además, en cada 14 de julio el Director de la Alianza tenía reservado para sí una emisión. En el año 1965 la Alianza Francesa y LT10 organizaron un concurso radial de preguntas y respuestas sobre distintos aspectos de Francia. La señora Perla Zócola concursó en el rubro literatura y el Sr. José Martí, artista plástico y socio de la Alianza, respondió sobre artes visuales, haciéndose acreedor del premio mayor, que consistía en pasajes de ida y vuelta a Francia, según nos relata el propio beneficiario.⁸
- Exposición del 15 de octubre de 1958 «*L'équipement industriel de la France*», realizada en la Facultad de Ingeniería Química y Escuela Industrial. En el año 1959 se contó con un envío del gobierno francés de películas técnicas para ser proyectadas en la Escuela Industrial.
- El 14 de octubre de 1957 se realizó en la Alianza una conferencia del Director de la Escuela Superior de Música UNL con el tema «El esplendor de la música francesa en los tiempos del Rey Sol».
- El 11 de septiembre de 1964 la UNL le prestó a la Alianza un ómnibus para transportar amigos y asociados a Buenos Aires para compartir el arribo al país del General De Gaulle.
- Se pueden constatar intensos intercambios epistolares entre la doctora Ángela Romera Vera y el Director de la Alianza y sendos agradecimientos para llevar a cabo la creación de un curso de francés en la UNL. Consta en la Memoria de los años 1956–57 la creación de un curso de francés intensivo en la UNL bajo la dirección del director de la Alianza, Jean Michel Leclerq, que sumó en sus tres niveles alrededor de 160 alumnos. En dicha Memoria se señala que se dictó un curso de francés por LT10, el que además se enviaba a domicilio a quien lo reclamara y que 392 personas solicitaron los textos de lectura semanal. En todos los ejercicios de la Comisión Directiva de la Alianza se agradece a la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNL.

Otros intercambios epistolares con diferentes unidades académicas ilustran esta fluida comunicación:

- Carta del 28 de agosto de 1958 del encargado de Sección contable de la Facultad de Ciencias Económicas agradeciendo el préstamo de películas sobre la fábrica Renault.
- Carta del 12 de agosto de 1959 del Director del Instituto de Cine de la UNL, Sr.

⁸ Datos brindados en una entrevista realizada al mismo beneficiario, el día 3 de diciembre de 2012.

Fernando Birri, al Director de la Alianza Francesa solicitando colaboración para un festival de cine documental.

- Carta del 19 de agosto de 1961 en agradecimiento a la Alianza por apoyo al Comité proescuela de medicina dependiente de UNL.

2.3. La Alianza Francesa y los intelectuales de Santa Fe

Una de las personalidades destacadas en el ámbito cultural de la ciudad relacionada con ambas instituciones, Alianza y Universidad, es la Dra. Marta Samatan. Maestra normal, militante gremial creadora de la Asociación del Magisterio, abogada, obtuvo por concurso (Resolución n° 524, libro 61, folio 216, año 1938) el cargo de traductora de francés e italiano en la Facultad en Ciencias Jurídicas y Sociales, en el que cesó por cuestiones políticas en 1943. Reintegrada a la Universidad en 1955, fue interventora primero y luego directora interina de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, de la cual dependía la Sección de Traducciones, creada en el año 1958 por resolución n° 3506 del H. Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la UNL, siendo decano el Sr. Francisco Gschwind.

Fue directora interina de Extensión Universitaria en 1958 y principal promotora, junto con el Dr. Domingo Buonocuore, del Departamento de Pedagogía Universitaria en 1958 (Travadelo, 2001:25). A su vez, se desempeñó desde 1958 hasta 1960 como consejera titular en Comisión de Biblioteca de la Alianza Francesa, según consta en las Memorias de la institución.

Además de su apreciada participación en el Consejo Directivo de la Alianza y en calidad de Presidenta de la Asociación Santafesina de Escritores, ofreció el 28 de setiembre de 1973 en la sede de la institución, la disertación «Francia en mis recuerdos santafesinos», auspiciada por la Asociación de ex Alumnos de la Alianza.

El ingeniero químico Juan Mario Samatán, hermano de la antedicha, fue presidente del Consejo de Administración de la Alianza Francesa (elegido en 1957) y a su vez presidente de la Asociación Argentina–Francia, estableciendo también ricos nexos Universidad–Alianza, como consta en correspondencia de abril de 1958 dirigida al Consejero Cultural de la Embajada, donde se le anunciaba su designación como Vice Decano de la Facultad de Ingeniería Química, año en que abandonó su cargo honorario en la Alianza.

Muchos intelectuales santafesinos participaron activamente de la vida cultural de la Alianza y de ello dan cuenta los diferentes documentos que conforman el acervo archivístico de la institución:

- El escritor y periodista Luis Gudiño Kramer dictó la conferencia «Una experiencia literaria», según consta en carta del 21 de agosto de 1956, dirigida al Sr. Lamothe por el Director de la Alianza.

- Una carta del 16 de octubre de 1956 dirigida al director de la Alianza contiene una invitación al dramaturgo José María Paolantonio y al «Teatro de Arte» para la presentación de una obra de Jean Giraudoux por un grupo de teatro universitario franco-argentino.
- Charla del Sr. César López Claro, artista plástico santafesino, «*Actualités de la peinture à Paris*», el 8 de julio de 1953.
- Eduardo Gudiño Kieffer, en estrecha relación con el Consejo de Administración de la Alianza Francesa de Santa Fe en los años 60, dio conferencias y animó actividades culturales diversas en la institución, como por ejemplo la que consta en ocasión de la semana francesa en 1964.

Una de las personalidades que más ha brillado en los años 1950, ligada a las dos culturas, es el primer Director de la Alianza Francesa de Santa Fe, M. Philippe Greffet, Licenciado en Filosofía, maestro con una Agregación de Español. Después de dirigir la institución durante dos años, dejó Santa Fe para ocupar el puesto de Delegado General de las Alianzas Francesas en Argentina, y luego pasó a ocupar el mismo cargo en Brasil. Desde 1978 hasta 1988 fue Secretario General de la Alianza Francesa de París, organismo responsable de la política cultural de todas las Alianzas del mundo.

Más allá de su vasta producción literaria y periodística (poesías, ensayos, editoriales, grabaciones de cuentos y poemas en francés), durante su gestión en Santa Fe acogió en la Alianza todo tipo de manifestaciones culturales: conferencias diversas, funciones de Cine Club, concursos literarios, conciertos, exposiciones, emisiones de radio por LR 9. Apasionado del teatro, Greffet actuó y dirigió un grupo constituido por alumnos de la Alianza Francesa de Santa Fe representando piezas de Jean Paul Sartre, según consta en los recuerdos de algunos descendientes de franceses, como la Sra. Verónica Cerati,⁹ hija de la Sra. Perla Zocola.

De sus múltiples escritos podemos citar los dos volúmenes *El barquito de papel*, en edición bilingüe, editados en Francia. En particular los poemas «El puente colgante», «El puente colgado» y «El puente resucitado», en los cuales evoca sucesivamente los avatares de este puente de construcción francesa, deplora su destrucción parcial con la creciente de 1983 y se regocija con su reconstrucción (2006:12, 13, 18).

En su *Miscelánea periodística* (2004a), Greffet recuerda la venida a Santa Fe de aquel joven de 25 años que él era y su encuentro con los que serían sus amigos de por vida y amigos de Francia: Courault, Samatán, Caillet-Bois, Murúa, Torrata, Palotti, Francisco Puccinelli y sus hermanas, y muy particu-

⁹ Entrevistas realizadas en abril y mayo 2013 por la autora a la Sra. Verónica Cerati, hija de Perla Zocola de Cerati, quien estudió en la Escuela Francesa y estuvo ligada a la vida cultural de la Alianza desde su creación.

larmente Néstor Lammertyn y Enzo Vittori. Es a instancias de estos dos hombres de la cultura e intelectualidad santafesina que Greffet comienza a escribir, estando ya radicado en Francia «con sus frágiles armas de aficionado», los artículos que durante más de diez años publicará el diario *El Litoral*.

Su profundo dominio del español y del portugués lo indujo a hacer una ferviente defensa del plurilingüismo. A pesar de ser un ciudadano del mundo, siempre guardó un afecto especial para Santa Fe, reconociendo la herencia de los trabajadores del ferrocarril, los arquitectos, ingenieros, pintores y escultores, su impronta en monumentos y edificios de la ciudad y en los apellidos que han plasmado un testimonio «discreto y conmovedor» de la presencia francesa en el comercio y la industria ciudadana.

Greffet rescató en sus escritos el compromiso y el gusto por la obra finamente terminada, la tenacidad de la empresa, la pasión en el trabajo, el gozo sano de la realización. Esta frase de la Plaqueta «50 Aniversario» resume su concepto de la valorización y pervivencia de la herencia: *On n'efface pas ce qui s'écrit avec le sang*.¹⁰

3. Las huellas del arte francés en la ciudad

Diversas realizaciones arquitectónicas o artísticas de origen o de inspiración francesas reivindican esta herencia.

El *Art Nouveau* es un movimiento artístico de fines del siglo XIX, cuyo modelo principal es un mundo vegetal que se manifiesta a través de formas ornamentales complejas imitando flores, hojas con repetición de motivos a veces extravagantes. Se popularizó en Europa y Estados Unidos pero también por estas latitudes del Cono Sur, en Santa Fe, particularmente en algunos edificios. Es un arte decorativo que mezcla elementos barrocos, orientales y clásicos con el objeto de alejarse de lo tradicional. Ejemplo de esta decoración, que no admite líneas ni ángulos rectos y cuyas temáticas pretenden ser simbolistas y poéticas, es la Casa Cingolani, ubicada en el Barrio Candiotti, en el ángulo de las calles Ituzaingó y Belgrano, perteneciente a una familia de inmigrantes italianos que comerciaba vinos, entre otras cosas. En el balcón cuajado de vides y de guirnaldas se puede apreciar la simbología y el tratamiento dado a esta ornamentación aludiendo a la actividad de los propietarios. La Casa Cingolani forma parte del Inventario del Patrimonio Arquitectónico de Santa Fe,

¹⁰ «No se borra lo que se escribe con sangre» (la traducción es nuestra).

rescatada a partir de estudios y relevamientos que sobre fuentes primarias realizaron docentes–investigadores de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL. Citamos aquí el artículo elaborado en ocasión de la exposición de fotografías realizada en el hall del Rectorado de la UNL, como resultado de un proyecto ganador de los CREAM (Proyectos de Creación Artística, convocatoria 2004):

Si bien su valor es destacable en cuanto a la incorporación de elementos tecnológicos de avanzada, como lo es el Art Nouveau en Santa Fe, fundamentalmente, en la fachada, las innovaciones en los aspectos constructivos son también notables. Se trata del primer edificio con estructura de hierro y cemento importados de Francia e Italia, respectivamente, que pone en evidencia el haber asumido un concepto de progreso y modernidad. (Sin nombre de autor, *El Litoral*, 8 de agosto de 2006)

El *Art Déco*, inspirado en las civilizaciones maya, egipcia y griega, se desarrolló fundamentalmente entre 1920 y 1939 como reacción al *Art Nouveau*. Extremadamente influyente en la arquitectura, el diseño y en las artes plásticas, toma su nombre de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales modernas realizada en París en 1925. Varias casas del Barrio Candioti muestran elementos decorativos de este movimiento en sus fachadas, algunas de ellas situadas en el mismo Boulevard Gálvez.

Otra manifestación artística de influencia francesa la constituye una fuente de mármol de tamaño mediano y de una gran belleza que representa tres niños cazadores, con un conejo como presa y un perrito, todos participando en la aventura. Esta obra que se encontraba emplazada en la calle San Martín, en su intersección con calle La Rioja, fue recientemente trasladada al Museo local «Sor Josefa Díaz y Clucellas». El periodista y estudioso Gustavo Vittori hace referencia a esta fuente en su libro *Santa Fe en clave* (1977), atribuyendo el original a Etienne Lehongre. El museo Nacional de Versailles confirmará más tarde que la fuente era efectivamente una copia del grupo «*Les enfants chasseurs*» pero de Pierre Mazeline, correspondiente a dos de los veinte grupos de pares en bronce que forman la decoración del *L'allée d'eau* que desciende de la explanada Norte hacia la fuente de Neptuno en los jardines del notable palacio francés.

Otros elementos de influencia francesa están esparcidos por toda la ciudad tales como: el neogótico de los Colegios Adoratrices y El Huerto, la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, la estética industrialista de hierro y vidrio de fines del siglo XIX de la Escuela Industrial, construida por el arquitecto de origen francés Augusto Plou, juntamente con su obra más importante que marca un hito en la historia de la arquitectura local: el Teatro Municipal 1º de Mayo, construido en 1905.

La Casa de Gobierno de Santa Fe, obra del arquitecto Francisco Ferrari, construida entre 1908 y 1915, representa el triunfo del eclecticismo de la época cosmopolita y del período liberal de la arquitectura santafesina, con sus pabellones que circunvalan dos patios de grandes dimensiones y una fachada simétrica de orden monumental compuesta según preceptivas académicas de origen italiano y francés (Reinante, 2004). En la misma corriente estetizante, encontramos la Estación Belgrano, situada en el lujoso Boulevard Gálvez, y cuyos modelos visibles aún hoy son las estaciones de trenes parisinas.

Particular atención merece el Puente Colgante. Verdadero ícono de la civilización del hierro, en consonancia con las creaciones de Gustave Eiffel. Creado por encargo a la «Société des Chantiers et Ateliers de la Gironde» de Paris y trasladado a su lugar de emplazamiento por el buque *Fort Souville*, en 1925 servía de acueducto para transportar el agua en crudo a la planta de la calle Ituzaingó y a partir de 1928 se comenzó a utilizar como conexión vial. Su funcionalidad y su elegancia materializan la voluntad de comunicación inseparables de la noción de modernidad (Vittori, 1977:378).

Quedan sin evocar otras manifestaciones del arte afrancesado, tales como las fuentes de la Plaza Pueyrredón, el elegante diseño paisajístico del Parque Oroño —hoy desaparecido—, la Casa de la Cultura, conocida como Casa de los Gobernadores, actualmente en refacción. Pero con lo expuesto se fundamenta el legado de la fuerte impronta francesa que aún pervive en nuestra ciudad.

Hasta hace poco tiempo se ignoraba casi totalmente el rol que los paisajes, las tradiciones y las manifestaciones artísticas juegan en la construcción de las identidades y matrices culturales. Es que muchos documentos y elementos que no eran considerados de valor como testimonio histórico, son resguardados hoy a partir de una política de recuperación. Pero como se trata de una política conservacionista, debería anclarse en el tiempo por efecto de acciones educativas y de este modo lograr preservar el patrimonio y significarlo en la memoria colectiva. Es un imperativo a la hora de sensibilizar a los ciudadanos en el descubrimiento de una parte de su herencia cultural para favorecer la participación activa de las nuevas generaciones en la construcción de la identidad colectiva.

Las palabras del Abbé Grégoire, jurista y hombre político de la Revolución Francesa, son significativas en este sentido: «El respeto público rodea particularmente los objetos nacionales que, sin pertenecer a nadie en particular, son la propiedad de todos (...) Todos los monumentos de ciencias y de artes son recomendados a la vigilancia de todos los buenos ciudadanos».¹¹

¹¹ Citado por *Bulletin de l'ISPAN N° 12: Lois, décrets et sauvegarde du patrimoine*. (La traducción es nuestra): http://www.iccrom.org/fra/news_fr/2011_fr/field_fr/09_21_bulletinISPAN27-HTI_fr.pdf

Referencias bibliográficas

- AA. VV.** (1950) *Plaqueta 50 Aniversario: Alianza Francesa de Santa Fe 50 años de amistad*. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe.
- (2005) *Alianza Francesa de Santa Fe. 105 Años*. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe.
- Castellani Conte-Pomi, Leonardo** (1976) *Una gloria santafesina, Horacio Caillet-Bois. Vida y Obra*. Buenos Aires: Ediciones Penca.
- Dupuy, Ricardo** (2007) *Macropolítica educativa en Santa Fe. El informe y la salida*. Rosario: Nuevo Paradigma.
- El Litoral** (2006). *La Casa Cingolani en la UNL*. Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2006/08/08/personaysociedad/PER-01.html> [Consultado el 06-09-2013] (online)
- Fernandez, María Inés** (1999) *Las inversiones francesas en la Argentina, 1880-1920*. Biblos Fundación Simón Rodríguez, 87. Disponible: <http://books.google.com/books>
- Gorostegui de Torres, Haydée** (1972) *La organización nacional*. Colección *Historia Argentina*, volumen 4. Buenos Aires: Paidós.
- Greffet, Philippe** (2004a) *Miscelánea periodística. Un centenario de las 200 notas que el autor ha redactado para los lectores del Litoral de Santa Fe. (1992-2002)*. Lyon: Draveur, imprimerie.
- (2004b) *Petites morales pour grandes personnes*. Mimeo.
- (2004c) *Mélanges*. Conferencias, Artículos, Homenajes, Reflexiones. Mimeo.
- (2006). *El barquito de papel*. Tomos I y II. Lyon: Editions Les Mots d'Elle.
- Mandoki, Katya** (2006) *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales. Prosaica Dos*. Conaculta Fonca. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Müller, Luis; Collado, Adriana; Macor, Darío y Piazzesi, Susana** (1999) *El Ferrocarril Francés en Santa Fe*. Informe de investigación. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe.
- Müller, Luis (ed.); Collado, Adriana; Macor, Darío y Piazzesi, Susana** (2001) *Arquitectura, sociedad y territorio El Ferrocarril Santa Fe a las Colonias*. En *Polis Científica*. Publicación científica de la FADU-UNL Santa Fe.
- Reinante, Carlos María** (2004) *Urbanización y arquitectura (tercera parte)*, *El Litoral*. Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2004/10/22/santafe/LQHSF-10.html> [06-09-2013] (online)
- Travadelo, Delia** (2001) *Marta Elena Samatan, maestra*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Vittori, Gustavo** (1977) *Santa Fe en clave*. Santa Fe: Librería y Editorial Colmegna.
- Zenarruza de Clément, Silvia y Basano, Viviana** (2011) *De la persistence de l'empreinte française à Santa Fe: une revalorisation de l'héritage*. En Acuña, Teresa (comp.) *Actas del XI Congreso Nacional de Profesores de Francés*. Neuquén: EDUCO-Universidad Nacional del Comahue, CD-ROM. 1ª. Edición.

Parte II.

Configuraciones y reconfiguraciones

La herencia cultural italiana en la literatura santafesina: Oscar Agú, Teresa Guzzonato y Enrique Butti

Valeria Ansó*

El tópico unificador de las indagaciones realizadas desde el año 2007 hasta la fecha, bajo la dirección de Adriana Crolla, fue tratar de determinar y recuperar algunas formas y discursos que surgieron a partir de o en relación con el bagaje cultural que dejaron las sucesivas oleadas inmigratorias en Santa Fe. De esta manera, se pretende poner en valor el patrimonio artístico local, pero especialmente recuperar un aspecto de la identidad de los santafesinos no analizado en profundidad aún, que es el que relaciona las producciones del campo intelectual de Santa Fe con la matriz cultural italiana.

El concepto de *matriz cultural* (Mandoki, 2006) permite analizar las operaciones de reconfiguración y traducción que la cultura europea tuvo y tiene en nuestra región. A los fines de recuperar los procesos que conforman nuestra identidad, estudiamos estas relaciones en el ámbito literario, proponiendo marcos de lecturas posibles de obras y autores del complejo intelectual santafesino.

* Profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional del Litoral en 2010. Desde 2007 trabaja en investigación bajo la dirección de Adriana Crolla. Se desempeña como profesora en el área de Literatura Italiana en UADER y en escuelas medias y para adultos de la ciudad de Santa Fe. También realizó actividades en el área de extensión universitaria de la UNL, en el Museo Histórico “Marta Samatan” en el período 2010–2013. Actualmente finaliza la Licenciatura en Letras en UNL y la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali en la Università Ca’ Foscari de Venecia.

Para esta instancia abordamos a tres escritores contemporáneos, residentes en Santa Fe y con una historia familiar relacionada a la inmigración italiana: Enrique Butti, Oscar Agú y Teresa Guzzonato. Ellos, al ser hijos de inmigrantes, poseen un vínculo evidente y particular con la cultura italiana, ya que los constituye tanto en lo individual subjetivo, como también en lo referente a su formación literaria y estética.

1. La herencia cultural de los inmigrantes

La identidad argentina está marcada y constituida por la inmigración. Los flujos migratorios de finales del siglo XIX y principios del siglo XX dejaron marcas en nuestra sociedad. Y en literatura podemos leer estas huellas en las producciones actuales.

«En 1980 vivían en el país 488.271 italianos. El último censo dice que son 328.113. Pero si se suman sus descendientes, podría decirse que hay 6.000.000 de personas con sangre italiana en el país» (Iglesias, 2001).

Aún en la actualidad se reconocen ciertos rasgos culturales heredados de los inmigrantes, especialmente en nuestra zona.

Quando se piensa en la incidencia de la presencia italiana en la formación de la identidad argentina, en especial en la de la Pampa Gringa, tendríamos que reconocer otros valores que (...) nuestra sociedad reconoce como propios. Códigos culturales que constituyen un eje matricial reconocido como «Italianidad» o «Gringuidad» a partir de valencias sustancialmente positivas como ser: 1) concepto aglutinante de familia y de la «casa» como signo de unidad y prosperidad; 2) espíritu estoico asociado al trabajo y al ahorro; 3) fuerte tradicionalismo lingüístico y cultural; 4) gregarismo endogámico; 4) valor nuclear de la maternidad; 5) respeto a los manes y a los mayores y 6) sensibilidad artística y musical. (Crolla, 2011:1528)

Estos valores heredados, constitutivos de nuestra identidad, se traducen también en obras literarias en relación con temáticas, miradas, preferencias. Ya afirmaba Gramuglio en 1984 que:

La inmigración emerge como un tema literario fuertemente enlazado a un nudo de obsesiones recurrentes que tocan, en muchos casos, nuestras historias familiares y personales. Historias... que, si por un lado remiten a la incontestada e incontestable pregunta sobre los orígenes, por el otro, proyectadas sobre lo social, problematizan incesantemente las claves de la configuración de la Argentina moderna. (Gramuglio, 1984:13)

2. Tradiciones y configuraciones

La recuperación de la matriz europea se da, en gran medida, en forma de una configuración particular de los elementos culturales que se encuentra cifrada en los orígenes, en la «patria de la infancia», como afirma Oscar Agú, lo que perdura en la historia particular y configura determinadas tramas y tópicos en la obra literaria. Los escritores entrevistados evidencian una herencia de fuerte relación con ciertos elementos artísticos europeos: la música, la pintura, los libros.

Estas ideas fueron expresadas también por Juan José Saer, en diálogo con Ricardo Piglia. Saer explicaba que hay una o varias tradiciones «generales», en términos culturales, colectivos, y tradiciones que tienen que ver con lo subjetivo. Esto puede abarcar desde todas las obras literarias producidas por todos los grupos humanos y en todas las lenguas del mundo, o series más acotadas: por ejemplo la serie de literatura nacional.

¿Por qué negarse a priori, por qué definir la tradición a priori, con una serie limitada, y tener que elegir una sola serie contra todas las otras, cuando tenemos a nuestra disposición muchas series que podemos aprovechar y pueden ayudar a enriquecernos? (Saer, 1995:21)

Al respecto de esta idea de tradición, Enrique Butti dijo en una nota publicada en la revista *Omero poesía*, en el año 2002: «La voz del pasado, las voces que uno elige y se esfuerza por escuchar son la tradición ¿no?... No creo que pueda registrárselas ni construirse nada sin una apasionada atención» (Butti, 2002:5).

Las tradiciones individuales, las que se eligen, las que se heredan, son innegables y están ligadas a los orígenes. Al respecto, Oscar Agú considera que el impacto personal de un hecho o una temática «se hace en la obra»; y que «la mirada sobre el mundo se relaciona con nuestras vivencias», lo que él llama «la patria de la infancia», que es lo que permanece en uno a través de toda la vida. En su caso particular, esto se relaciona directamente con su familia, sus orígenes. «Tengo, en mi quehacer literario, una doble influencia: la pampa gringa de horizontes infinitos y la majestuosidad del río. Leí mucho y agradezco a esos autores el haberme mostrado aspectos del mundo que ni idea tenía» (Agú, 2008:57).

3. Los escritores

Los autores aquí abordados llevan adelante una labor artística continua perdurable en el ámbito santafesino, mas no son autores tradicionalmente abordados en los estudios académicos.

En las palabras que presentan a Teresa Guzzonato en diferentes antologías («En bandada», «Arena de nueve cantos») se lee que es Licenciada en Edafología, «pero es la poesía quien decide su mirada y su vida. Con ella ha participado en antologías, muestras de poemas ilustrados y numerosos encuentros literarios» (AA.VV., 2008). Además es miembro de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) Santa Fe y de la Comisión Pari Opportunità, e incursionó en la fotografía y la pintura.

Participó en varias antologías junto a Oscar Agú, poeta nacido en Hersilia: «pueblo de campesinos poblado de horizontes como la mar» (Agú et. al., 2005) autor que lleva adelante su labor artística con publicaciones desde el año 1977. Colaboró en la revista de aparición mensual *El arca del sur* —con vigencia durante casi veinte años en Santa Fe— y, junto a poetas, músicos y un nutrido grupo de artistas diversos, pertenece al grupo «Luzazul». Colabora también en la publicación de los volúmenes *Cuadernos y Palabras*, de la Colección LuzAzul. Todas estas actividades están orientadas a difundir la obra de autores de la región.

Enrique Butti es conocido como narrador, poeta, ensayista, traductor, dramaturgo y periodista.¹ Además de numerosos artículos y reseñas publicados en medios locales sobre autores italianos, Butti se relacionó con el cine y particularmente con algunos autores italianos. Su labor como traductor es destacable en Santa Fe, ya que lleva adelante la tarea desde la consideración de que la traducción es generadora de tradiciones de lectura y posibilita la apertura a la literatura universal.

4. Teresa

«Un culto a las cosas simples, a la vida»

Teresa Guzzonato cuenta que su padre vino de Vicenza, en Italia, en el año 1926, lugar al que ella regresó en el año 2001 para recuperar parte de los relatos relacionados con su familia y con la inmigración. Testimonia este regreso en un texto llamado «Carré (Vicenza), abril 2001», publicado en *Homenaje a la mujer italiana. Voces escritas I* (AA.VV., 2007). En la entrevista realizada por la autora en 2008, contó que en su familia:

se hablaba poco [de Italia], y yo después entendí por qué. Los dos [mi madre y mi padre] verdaderamente tuvieron devoción por las cosas bellas. Y siempre hubo un culto a las cosas simples, a la vida. Entonces, de Italia se hablaba muy poco por la nostalgia, como que había un silencio. Entonces yo de él heredé los cuentos...

¹ Para consultar su bibliografía, se recomienda visitar <http://www.narratori.org/butti/buttiibiblio.php>, donde se explicitan también sus obras editadas en Italia.

Los recuerdos que tiene de su padre lo relacionan particularmente con su formación cultural, sus preferencias artísticas y su importante educación, en parte autodidacta. «Mi papá era lector. Pero su búsqueda era hacia la geografía y la historia. Sabía mucho... a pesar de que en aquella época —él había nacido en 1904— sólo pudo hacer hasta cuarto grado.» Su papá, además, tocaba la mandolina, mostrando una fuerte inclinación hacia la música y a las artes en general, y también hacia la arquitectura y la pintura. «Mi mamá, que había nacido en una familia acomodada de Emilia, tuvo la suerte de que el maestro iba a su casa, pero en la época sólo podía hacer hasta tercer grado». (Ibídem)

La autora afirma que tanto ella como sus hermanos heredaron de su padre una determinada sensibilidad hacia lo artístico. Los recuerdos de la infancia, la formación artística recibida, la sensibilidad heredada, se configuran en la construcción de una tradición de lecturas e influencias, paradigmas o zonas de interés presentes en las obras de estos escritores.

En los poemas de Teresa Guzzonato se puede leer el amor por la belleza que su familia le inculcó, acompañando a veces las figuras de sus propios padres. Lo bello, lo sublime, se encuentra en lo cotidiano y en naturaleza.

Lavo las hojas de acelga,
bajo el chorro frío
y calmo de agua,
sensuales de verdes,
curvadas como nalgas
en los espacios que marcan
turgentes nervaduras blancas.

Mientras palpo los sedimentos
que sus pliegues resguardan,
descubro que repito,
de mi madre,
la tarea culinaria.

Entonces
las sensuales acelgas
son el pañuelo de mi nostalgia.

Tengo hambre de mi madre,
del respaldo de su mirada,
de sus manos

hacedoras de palabras,
de su índice conciliador,
de su alianza
de oro con el sol. (Guzzonato, 2008:29)

La figura de los padres aparece reiteradamente en su poesía ligada a la nostalgia, al amor, al recuerdo. El origen, la infancia, son tópicos no abordados explícitamente pero sí presentes, subyacentes en el poema.

De madera del peral
la tabla de ablandar la carne.
A la tabla
la talló mi padre.
A la carne
la ablanda mi madre
a golpes de canción. (en Agú, 2005:63)

Teresa guarda muchos recuerdos de su familia, anécdotas que, al recuperarlas en el relato oral muchos años después, entretejen una trama relacionada a los libros, a la literatura oral y escrita y al arte.

En la casa de mi mamá en Emilia quedó una habitación... y una siesta, con la hija de una de mis primas, entramos porque había una caja fuerte de hierro y la abrimos. Cuando yo abrí esa caja fuerte, bueno, apareció un mundo tan interesante... del que rescaté muchas cosas. Y rescaté libros de obras de teatro en italiano. Son de 1889, más o menos. Porque evidentemente se conservaba esa costumbre italiana de leer, y posiblemente hayan sido mis bisabuelos y mis abuelos... Tengo esas obras de teatro, que están marcadas; estaban leídas y yo no se si fueron representadas, por el tipo de marcas que tienen.

(...)

Volviendo al tema de lo literario, una vez, mirando una película sobre el Conde de Montecristo, [mi padre] me dijo «ésta era una de las historias que me contaban de noche». En las noches de invierno, generalmente al lado de la casa estaba el establo, que tenía un sector donde estaban las vacas y separado de eso, otro sector que servía de sala de reunión; porque se aprovechaba el calor de los animales para calefaccionar. Y en esa sala mi abuela contaba historias, y una de esas historias era el Conde de Montecristo, y los otros son los cuentos populares de la recopilación de los hermanos Perrault, el del pastorcito mentiroso... (Ibidem)

Las familias italianas formaron a sus padres en la lectura y en los relatos orales. Teresa recupera esa «herencia» y la reconfigura en su propia obra literaria.

5. Enrique

«La tradición que cada escritor se inventa»

En una entrevista que realizáramos al autor Enrique Butti en 2008, expresó que sus padres, italianos ambos:

eran gente sin mucho estudio, pero no les hacía falta estudio para gozar o cantar trozos de óperas, o tener el gusto afinado para las pinturas clásicas. Mi padre hacía reproducir en las paredes de la gran casona que habitábamos las postales con *La Última Cena* de Da Vinci, o las madonnas de Filippo Lippi (que se había escapado con una monja apellidada Buti) o la *Adoración de los Magos*, de Benozzo Gozzoli (...). Había además algunos libros que no vi nunca leer pero que estaban ahí: la «Divina Commedia» en tres tomos minúsculos (mi madre repetía que se los habían regalado para su casamiento), *L'innocente*, de D'Annunzio, y los *Canti*, de Leopardi.

El pintor que copiaba en los murales de la casa donde Butti vivió hasta los 18 años era italiano, «y había llegado como mi padre antes o durante la Primera Guerra, también él escapando del hambre y supongo que él también movido por, ¿cómo decir?, dignas ambiciones» (Butti, 2002:3).

Explica que cada escritor se inventa una tradición a la que elige pertenecer, no hay influencias literarias, sino que cada autor elige textos, autores, lecturas con las que construye su tradición. En la suya, él eligió a varios autores italianos: Dante Alighieri, Ariosto y Leopardi, Italo Svevo, Tomasso Landolfi, Federico De Roberto, pero que

hay tres que conquistaron una importancia particular, ya que trabajé con ellos: Giuseppe Tomasi de Lampedusa (de quien traduje sus relatos, que publicó Perfil allá por 1997), Juan Rodolfo Wilcock (el argentino radicado en Italia, que escribió gran parte de su obra en italiano, a quien frecuenté durante mi estadía en Italia —viví allí diez años, dedicado al cine— y de quien traduje algunos de sus poemas) y Carlo Emilio Gadda, que se convirtió en el personaje de mi novela *Indí* publicada por Losada.

La labor de traductor es, para Enrique, «una especie de deber que tiene el escritor (...) porque aunque no sea su intención ni se percate, esas traducciones influenciarán directa o indirectamente el ambiente intelectual y editorial de su medio (...). Y sobre todo es un deber del escritor consigo mismo descubrir todo lo que se descubre traduciendo» (Butti, 2002:6). Enrique tradujo varios escritores italianos, textos publicados en medios locales, de Pavese, Gadda, entre otros.

Su relación con la literatura italiana se evidencia en un texto fundamental: su novela *Indí*, con la figura de Carlo Emilio Gadda como personaje prin-

cial. Este texto se construye desde una marcada intertextualidad, ya que se puede leer en *Indí* una apropiación del estilo de Gadda en la que el autor santafesino lo evoca análogamente. En las novelas de Carlo Emilio Gadda y Enrique Butti —*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *Indí*, respectivamente— el lenguaje se constituye como un instrumento para operar distorsiones en la materia de la narración.

El estilo de Gadda se centra en presentar su estructura o textura discursiva a la manera de un *pasticcio* o «mescolanza»; mezcla desde el punto de vista genérico con traspasos de lo trágico a lo cómico, del grotesco a lo sarcástico, y, desde el plano lingüístico, los sustantivos, adjetivos y verbos son caóticamente enumerados y acumulados. Los más diversos registros estilísticos y lenguajes (italiano áulico y literario, italiano regional lombardo y burgués, español, dialectos meridionales, tecnicismos, arcaísmos, neologismos) son instrumentos de registro objetivo que buscan parodiar y satirizar la Italia fascista —de la cual Gadda se exilia—. Gadda creó y utilizó ese procedimiento en respuesta a su necesidad de crear un módulo expresivo nuevo para representar una realidad problemática. Es por esta razón que los lectores italianos relacionan directamente el término *pasticciaccio* con el autor lombardo y a su obra *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* (1957). De hecho, en la traducción italiana de la obra de Butti, *Indí*, la editorial *Il saggiaatore* cambió el título de la obra por el de *Pasticciaccio argentino* como estrategia de marketing.

Butti construye, también, un «pasticciaccio» en su novela. Mezcla el español más formal con arcaísmos (*vespasiana, corbatín, lupanares*), lunfardo (*chantaje, masacote, bobita*), argentinismos (*retacón, che, yacaré, boliche*), expresiones coloquiales (*lunita de morondanga, mosquita muerta, el culo del mundo*), neologismos (*hormonazos, gallinácea*), palabras y giros italianos (*mamma, ¡Porca vacca!, ingegnere*), etc. También contribuye a lograr diversos sentidos con la incorporación de efectos expresivos tales como la adjetivación hiperbólica que se adhiere a ciertos sustantivos: *bata bastarda, pantalones elefantiásicos, rodetes de simetría euclideana, muslos miguelangelescos...* Esta particularidad también puede identificarse en el texto de Gadda: *policromo atolondramiento, inviernos dobles y de epílogo prolongado, gemebunda antifona al campanillazo...*

Haciendo una lectura comparativa, podemos notar en qué puntos los textos de cada autor se acercan y dónde se alejan. En ambos podemos identificar mezclas de diversos registros y géneros, puntos de contacto en la manera de adjetivar y describir situaciones y personajes, largas oraciones, etc. En el texto de Butti, además, hay una narración en tercera persona que, por momentos, alterna también como una primera persona plural que dialoga con el personaje: «Mejor avisarte que han de pasar varios capítulos antes de que llegues a conocer a tu dueña y señora, y más todavía los que han de pasar para el

otro incentivo entomológico, fisiomecánico» (Butti, 1998:46). «La mataron y tú, ingeniero, sabes quién la mató» (Butti, 1998:143). Por otra parte, advertimos aquí una clara reflexión metatextual que no encontramos en el texto de Gadda.

Butti, ante la pregunta de si para comprender mejor la novela *Indí* es necesario conocer a Gadda y su literatura o si eso nos pone en desventaja al lado de un lector que, ajeno a la literatura del italiano, se conforma y deja llevarse por *Indí*, respondió:

Quizás la acumulación de referencias literarias y anecdóticas atinentes a Gadda atenten contra mi propósito de que *Indí* pueda leerla también un lector «inocente». Mi propósito fue escribir una novela de peripecias, que aceptase tanto a un lector literato, cómplice y atento, como a uno que siguiese simplemente los sucesos relatados. No sé si estos distintos niveles de lectura están equilibrados y son igualmente felices, pero de ninguna manera mi intención era escribir una novela «en clave». (Butti, 2002)

6. Oscar

«La patria de la infancia»

Lo que permanece en uno es la patria de la infancia. Mi abuelo fue uno de los fundadores de Villa Trinidad. Compartí siete u ocho años de infancia. Él muere en el 65 o 66, pero está cada vez más presente, por su delicadeza y su cultura; era un tipo que tenía 5to o 6to grado. (Agú, 2008)

Oscar Agú es autor de «Crónica de una herencia», un poema dedicado a su padre que le tomó más de diez años escribir, en el que recrea sus recuerdos de infancia, relacionados con los relatos orales —del padre, de su abuelo—, relacionados con el trabajo en el campo y las peripecias de la llegada de los inmigrantes a Argentina.

Cuando llegué a Santa Fe, una de las primeras cosas que me dijeron fue: vos sos un gringo bruto. A los 16 años tenía lecturas hechas: *Martín Fierro*, *Divina Comedia*. Escribía, pero no me animaba a mostrar, hasta que Gastón Gori lo leyó y dijo —en el prólogo— que era la mejor crónica gringa. Me daba vergüenza hablar de esos temas; «Si esos son brutos». Estuve 10 o 12 años preparando el libro con temor a mostrarlo. (Ibídem)

Recuerda, al igual que Teresa, los relatos orales. Especialmente a su padre narrando las «historias sobre el trabajo en el campo, el trajín diario, las contaba en la mesa» (Ibídem).

Allí se acunan las historias
con ojos azules de mar y lino
de ternura
y miedo.
Porque lo brutal era comensal del campo
desde el sol a la siembra
de la siembra a la cosecha
y vuelta al arado
con un breve vistazo a la escuela.
Porque lo brutal era el miedo de los hijos
y la ternura ese aleteo de pájaro nocturno
que se posaban en un beso de madre
de mujer
arruinada de trabajos hombrunos
que tenía su tiempo
para espantar los miedos.

Era brutal el campo me dice mi viejo
y apenas era un niño. (Agú, 1996)

Gastón Gori prologó el libro, publicado en 1996 por ediciones «El Arca del Sur». En el texto, el autor hace referencia a los orígenes y a la proveniencia como experiencias movilizadoras de la creación literaria. En el poema se lee la fuerte presencia de los ancestros y la familia, del campo y los recuerdos de la niñez.

Ahora, en esta *Crónica de una herencia*, seguramente el poeta (quizá más acertado sería decir, el hombre) sintió el claro llamado y profundo de su propia vida y de su procedencia como ser humano. En ese instante inevitable de nuestra existencia en el que meditamos sobre nuestras raíces, cuando los recuerdos quieren clarificarse con el conocimiento de nuestros ancestros y padres, madres y abuelos cobran otro sentido. Agú ha sentido en su interior la voz del abuelo piamontés y ha creado con ella el poema clave para todo el libro, el punto de partida, la reconstrucción poética de una vasta conjunción de hechos similares a aquellos que hicieron historia en la Argentina, pero uno y único y casi un símbolo en el canto imaginado del abuelo piamontés. (Gori en Agú, 1996)

En una entrevista que pudimos consultar on line, el autor, respondiendo a la pregunta de qué es lo importante de escribir y crear, hacía referencia a «la patria de la infancia» como tópico o tema o, inclusive, metodología de trabajo.

Hacer con gusto y alegría aquello que se está haciendo, sabedor de que uno está constantemente aprendiendo algo nuevo. Cada día es una nueva ventana a la vida, hay que

respirarlo profundamente y aprender de él. Puede llegar el momento en que uno diga: pero, ¿qué escribo hoy? Dice Rilke en «Cartas a un joven poeta»: nos queda la niñez, hablemos de ella.

Oscar Agú lleva adelante su labor literaria en una constante indagación de la propia tarea. La palabra se presenta como un testimonio, una manera de perdurar, de hacer memoria, indagar sobre lo constitutivo del ser humano y del propio poeta. En su texto «Dislates» podemos interpretar esta búsqueda:

Es una necesidad imperiosa e imprevista la que me lleva a dibujar palabras, casi sin un orden lógico, como si fuesen traviesas demás del aire encaramadas en visiones únicas, para después quebrarlas en el golpeteo de los tipos sobre el papel, casi mágicamente, atrapadas en el vacío blanco y creador.

Se hunden, así, las sensaciones, los sentimientos, las memorias y los olvidos en un inmenso océano de posibilidades que invita a ser navegado por los solitarios, por aquellos que incursionan en lo irreal de lo real.

(...)

Es así cuando me urge esa curiosidad de saber la fuerza que me empuja e impulsa, casi frenética. Y ver, después, cuáles cavidades horadé con mi decir, o bien, cuántas veces más debo insistir en ser cazador de lo inasible para dejar pequeñas señales de su existencia en el paso por la vida.

(...)

Al menos, me digo, hoy no he muerto. (Del Archivo de la «Cofradía de los Duendes», 1990)

7. Las presencias

Analizar los textos de estos autores nos permite, por un lado, instaurar sus figuras como constitutivas de la literatura santafesina contemporánea, centrales en el panorama artístico y cultural de la ciudad.

La cultura italiana es un factor de incidencia fundamental en la conformación de la obra literaria. No es plausible hablar de «influencias», concepto problemático y que no enriquece el análisis. La presencia de lo italiano se evidencia en las temáticas elegidas y los focos de interés: la belleza, el campo, los inmigrantes, los italianos en general.

Como factor común a los tres poetas —tan disímiles en sus producciones e intereses— encontramos, confirmando lo expresado por Crolla (2011) al inicio del trabajo, la sensibilidad heredada hacia lo bello: la pintura, la música, la literatura, el arte en general. Vemos —leemos— en Teresa Guzzonato, el «culto a la vida» y a la belleza; en Oscar Agú, el marcado interés por recuperar la memoria y la identidad y en Enrique Butti, sus traducciones y las tradiciones individuales a las que elige pertenecer.

Las representaciones sobre «lo gringo», la italianidad en Argentina, en la conformación de su subjetividad e, inclusive, en la propia labor literaria son visibles en las producciones de los autores abordados. Es posible, entonces, «pensar la “arena del europeísmo” argentino desde otro borde posible. No desde la metrópolis hacia la periferia, sino desde las lecturas que nuestra periferia local seleccionó y el modo cómo se propuso leer “lo otro”» (Crolla, 2011:1530).

Referencias bibliográficas

- AA. VV.** (1997) *Luz inagotable. Antología SADE*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2007) *Homenaje a la mujer italiana*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- AA. VV.** (2008) *Arena de nueve cantos. Antología de poetas santafesinos*. Santa Fe, Argentina.
- AA.VV.** http://www.sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=999:oscar-angel-agu-y-su-escritura&catid=78:autores-santafesinos&Itemid=70 [15-09-13] online
- Agú, Oscar** (1996) *Crónica de una herencia*. Santa Fe: El Arca del Sur.
- Agú, Oscar et ál.** (2005) *En Bandada. Antología*. Santa Fe: Edición de autor.
- Borgogno, Ariela** (2010) ¿Voces desde el margen? La matriz cultural italiana y la complejidad de lo subalterno en la Argentina de 1920. En *El hilo de la fábula* Nro. 10, año 8. Revista anual del Centro de Estudios Comparados, FHUC-UNL. Santa Fe: Ediciones UNL. ISSN 1667-7900.
- Butti, Enrique** (1998) *Indí*. Buenos Aires: Losada.
- (1994) *Pasticciaccio argentino*. Milano: Il saggiatore.
- (2002) *Omero poesía*. Año 4, número 9. Buenos Aires.
- (2006) Un plausible ingreso a Gadda. En *El Hilo de la Fábula* Nro. 6, año 5. Revista del Centro de Estudios Comparados, FHUC-UNL. Santa Fe: Ediciones UNL. ISSN 1667-7900.
- Crolla, Adriana** (2011) Literatura, localidad, identidad: reconfiguraciones de las matrices italianas en la cultura y la literatura argentina. En *Anais de Literatura e Territorialidade*, SINEL, URI. Brasil: Frederico Westphalen.
- Gadda, Carlo Emilio** ([1957] 1970) *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Italia: Garzanti.
- ([1983] 1985) *El zafarrancho aquél de vía Merulana*. Barcelona: Seix Barral.
- Galli, Gloria** (1996) Pasticciaccio argentino. Carlo Emilio Gadda en Argentina. En *Actas de las Terceras jornadas nacionales de Literatura Comparada*. Córdoba: Comunicarte.
- Genette, Gerard** (1989) *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gramuglio, Ma. Teresa** (1984) Notas sobre la inmigración. En *Punto de vista* n° 22.
- Iglesias, Mariana** (2001) *La herencia de los inmigrantes italianos en la cultura argentina*. <http://www.clarin.com/diario/2001/03/11/s-05801.htm> [13-09-13] online
- Lisi, Fulvia et ál.** (2009) La inmigración italiana. Vínculos entre la problemática de identidad: nacionalidad y representaciones de la lengua. En Artucio, Gustavo, *Identidad y globalización: la máscara*. ADILLI. Entre Ríos: UADER.
- Mandoki, Katya** (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México: Siglo XXI.
- Saer, Juan José y Piglia, Ricardo** (1990) *Diálogo Piglia-Saer*. Santa Fe: Ediciones UNL.

El joven Saer de los sesenta: notas de existencialismo francés y de neorrealismo italiano

Rafael Arce*

La obra narrativa de Juan José Saer, nacido en Serodino (Santa Fe, Argentina) en 1937 y fallecido en París en 2005, ha sido abundantemente estudiada. Pero esta abundancia no es homogénea: mientras los trabajos sobre su novela *El entenado* son innumerables, *La vuelta completa*, por ejemplo, no ha sido casi abordada. Este desbalance puede explicarse en gran parte por la periodización que se ha hecho de la obra¹ y que, de alguna manera, se ha vuelto un tópico, sin que a la crítica le interese demasiado discutirla.²

La narrativa de Saer se dividiría entonces en tres momentos: 1) Etapa de aprendizaje: 1960–1967, abarca *En la zona* (1960), *Responso* (1964), *Palo y hueso* (1965), *La vuelta completa* (1966), *Unidad de lugar* (1967). 2) Etapa experimental: 1969–1980, abarca *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *La mayor*

* Profesor de Literatura Argentina en la Universidad Nacional del Litoral. Investigador asistente del CONICET. Doctor en Humanidades con Mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario. Su trabajo se centra en la literatura argentina moderna, con especial interés en el género novelesco, así como en el impacto que sobre ella ha ejercido la literatura francesa del siglo XX. Ha publicado artículos y ensayos sobre Saer, Aira, Chejfec y Di Benedetto.

¹ Para la consensuada periodización de la obra narrativa saeriana en tres etapas, ver: Stern, 2010:828; Raviolo Mascaró, 1991:17–19; Manzi, 1995:17–18; Dalmaroni–Merbilháa, 2000:321–322; Premat, 2002:31–34; Gramuglio, 2010:840–861.

² Para una discusión de esta periodización, ver Arce, 2012, disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-18/articulos/06-arce> [09–09–13] (online)

(1976), *Nadie nada nunca* (1980). 3) Etapa de poética constituida: 1983–2005, abarca *El entonado* (1983), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1988), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997), *Lugar* (2000), *La grande* (2005). Esta consensuada división de la obra narrativa saeriana ha tenido por consecuencia una pareja desatención de su primera etapa, al ser ésta considerada «inmadura».

Siendo su etapa de aprendizaje, el tramo 1960–1967 resulta muy interesante para abordar problemas de sociología literaria. Es bien conocida la influencia de la literatura francesa en la obra de Saer: Balzac, Flaubert, Proust, el *nouveau roman*. Menos conocida resulta, en cambio, cierta impronta del existencialismo francés que es legible en esta etapa de aprendizaje y que tiende a desdibujarse después. Tampoco se ha hablado demasiado acerca de la posible filiación de esta etapa con el neorrealismo italiano: si bien existen estudios que abordan la relación de la narrativa de Saer con el cine, no se ha trabajado específicamente el neorrealismo y el papel que pudo haber desempeñado en los años de formación del escritor.

Si bien éste no es un trabajo de sociología literaria, partimos de algunos supuestos sociológicos que nos proporcionan cierto «aire de época» en esta etapa de formación. Saer empieza a publicar a mediados de los años 50 en el diario *El Litoral* de Santa Fe, antes de lograr reunir algunos de sus cuentos en su primer libro, publicado en la misma ciudad por la editorial Castellví. En ese momento, la literatura argentina estaba sumergida en la polaridad *Sur-Contorno*. Saer, que estuvo a comienzos de los sesenta muy cerca del partido comunista, se sentía políticamente más afín a *Contorno* que a *Sur*. Sin embargo, estéticamente, era a la inversa: prefería a Borges por sobre las novelas realistas de Viñas. Se puede leer *En la zona* como una trabajosa desconstrucción de la épica borgiana en clave de policial negro y de realismo faulkneriano.³ De modo que el joven Saer se encuentra en sus años de formación tironeado por dos tendencias contrapuestas.

Posteriormente, Saer comienza a trabajar como profesor de estética en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.⁴ En ese contexto, forma parte rápidamente del grupo disidente: la estética predominante es el realismo social de Fernando Birri, mientras que Saer y sus amigos defienden adornianamente la autonomía estética. Otra vez, la literatura y la política se desencuentran y sumergen en la contradicción al joven escritor.

No es un dato anodino que Saer haya declarado su preferencia por el cine de Michelangelo Antonioni y, en particular, por su film *Las amigas*, cuyo significativo año de estreno es 1955 (el año de la Revolución Libertadora que en *Ci-*

³ Ver Arce, 2008.

⁴ Para las informaciones biográficas, nos remitimos a la cronología: Premat, 2010, 455–472.

catrices insiste, obsesivamente, en la memoria de los protagonistas). Antonioni forma parte en sus comienzos del movimiento neorrealista, para superarlo después en una estética singular. Y si bien es cierto que el neorrealismo italiano, por su temática social, era afín a la estética de Birri que predominaba en el Instituto de Cinematografía, también es cierto que la innovación que supone para el cine, como bien lo demostró Deleuze, es del orden de lo formal, no de lo temático. Para Deleuze, el neorrealismo italiano es una de las renovaciones que permite el paso del cine clásico al cine moderno: de la imagen–movimiento a la imagen–tiempo (Deleuze, 1987:11–16). No puede ser casual que, para Deleuze, *El año pasado en Marienbad*, dirigida por Resnais y con guión de Robbe–Grillet, sea la última gran película neorrealista (19): hay, entonces, una continuidad entre el neorrealismo italiano y el *nouveau roman* francés (si incluimos, dentro de esta nomenclatura, también el cine de Robbe–Grillet). Y si ya es de sentido común afirmar el impacto de Robbe–Grillet en la obra de Saer, no puede sorprender que, en los años de formación, haya algo del orden de lo formal, en términos de arte de narrar (ahí donde convergen la novela y el cine), que para la narrativa saeriana sea significativo del movimiento neorrealista.

Analizaremos, entonces, las «notas» (menos en el sentido verbal que en el *enológico* del término) reconocibles del existencialismo francés y del neorrealismo italiano en las obras de Saer publicadas durante sus años de formación.

1. Literatura y filosofía

El último de los relatos de *En la zona* se titula «Algo se aproxima». Ha sido uno de los pocos de esta etapa a los que se le ha concedido alguna importancia: su tempo narrativo, ya propiamente saeriano, las discusiones estéticas, el modelo de la escena en torno al asado, así como algunas reflexiones metatextuales, han hecho de este relato una declaración programática del narrador saeriano (Gramuglio, 1986:845). Pero lo que resulta interesante es que este relato termine con una afirmación acerca del sinsentido de la vida. Para Robbe–Grillet, tanto el absurdo de *L'étranger* de Camus como la náusea de la novela homónima de Sartre son el último avatar del humanismo: un humanismo *trágico*, que constata la ruptura del pacto metafísico del hombre con el mundo (Robbe–Grillet, 1986:64–65). Esta ruptura, siendo necesaria, no es aún suficiente: el humanismo trágico, por vía negativa, sigue proponiendo un lazo entre el hombre y el mundo, aunque este lazo sea una experiencia del horror o de la insignificancia. Podemos decirlo así: la falta de sentido del mundo es *todavía* un sentido. El sinsentido existencialista sigue siendo un sentido: el sentido de la falta de sentido. Es esto lo que Robbe–Grillet reprocha a Sartre y a Camus.

Este sentimiento de absurdo de la vida es común en los personajes de esta etapa primeriza. En otro relato de *En la zona*, «El asesino», que anticipa el argumento de *La vuelta completa*, César Rey imagina un crimen que le quite el hastío de la existencia y le devuelva algo de sentido. En *Responso*, Alfredo Barrios es un personaje degradado, en plena caída, que experimenta en carne propia lo trágico de la vida. En «El taximetrista», un extenso relato de *Palo y hueso*, el protagonista tiene también todo el aire de un Mersault: si bien actúa motivado (el amor a Dora), es al mismo tiempo poseedor de una impasibilidad, una indiferencia, que lo acercan al sujeto de la neutralidad exasperante, como se muestra claramente en la escena final de la golpiza. Por otra parte, en los diálogos, que abundan en esta etapa de la obra, está tematizado el tópico: las acciones de los personajes no tienen dirección, los móviles parecen carecer de causas visibles, y el diálogo, no pocas veces hermético, es uno de los elementos que sostiene y otorga dirección al relato. Vale la pena citar el texto:

—Vengo de llevar a un matrimonio —dijo—. Parece que se les había muerto una hija, o algo así. La mujer lloraba. El hombre dijo en un momento dado que no se podía vivir.

—En realidad —dijo Barco, moviéndose perezosamente sobre el asiento—, razón no le falta. Lo que me parece mal es que se den cuenta de eso cuando les pasa algo grave. Mientras tanto, viven haciéndole porquerías al prójimo.

—No me dio esa impresión —dijo—. Más bien me pareció que quiso decir que no se podía vivir de ninguna manera y... y nunca.

—¿Usted qué entiende por vivir? —dijo Barco, algo brutalmente y como si no esperara respuesta.

—No entiendo nada —dijo. (Saer, [1965] 2001:391)

El taximetrista parece vivir «para nada» y, cuando el reencuentro con Dora introduce en su historia un motivo, algo de sentido, todo termina mal: el vínculo del sujeto con el mundo se vuelve trágico, el personaje experimenta la ruptura del pacto metafísico de complicidad entre el hombre y las cosas. Pero, al mismo tiempo, ese desenlace desencantado no parece que lo concierna profundamente: se deja apalear, indiferente, por el matón de su jefe y, poco después, vuelve a conducir el taxi como si nada, para el mismo patrón que lo hizo castigar.

Que la vida no puede ser vivida, que la experiencia vital más esencial sea la de la imposibilidad, lo va a tematizar el último gran relato que cierra esta etapa, «Sombras sobre vidrio esmerilado», recogido en *Unidad de lugar*. Desencantado monólogo de la poetisa Adelina Flores, se trata de un relato ya del Saer «maduro», pero cuyo aire de época sigue siendo el del mundo absurdo del existencialismo: «Sé que lo que mamá quiso decirme antes de morir era que odiaba la vida. Odiamos la vida porque no puede vivirse. Y queremos vivir porque sabemos que vamos a morir» (Saer, [1965] 2001:228).

Pero quizás el relato con tintes más marcados de existencialismo sea *La vuelta completa*. Esta novela es bastante singular en la narrativa saeriana. En primer lugar, posee una extensión anómala. Si tenemos en cuenta que las novelas de Saer son de extensión mediana (entre 180 y 250 páginas), y que cuando esa regla no se cumple es por una razón deliberada (las 435 páginas de *La grande*, su última novela, se explican por un intencional experimento con la extensión), *La vuelta completa* resulta una excepción notable con sus 331 páginas. En segundo lugar, si bien se publica en 1966, y es por lo tanto su segunda novela, es la primera en ser escrita: la redacta durante 1961, año también de redacción de los relatos de *Palo y hueso* (Premat, 2010:460). Por último, *La vuelta completa* puede ser considerada la primera parte de una trilogía: transcurre en marzo de 1961. *Glosa*, por su parte, que se conecta con esta última por la reaparición del personaje de Angel Leto, sitúa su acción el 23 de octubre de 1961, es decir, pocos meses después. Y *La grande* viene a cerrar la historia, décadas después.

La vuelta completa consta de dos partes. En la primera, la más breve, se narra un día en la vida de César Rey: un sábado de marzo de 1961. La segunda parte narra cinco días en la vida de Pancho Expósito, personaje que aparece por primera vez en «Por la vuelta», primer relato de *Palo y hueso* que también, como «El asesino», anticipa elementos narrativos de la novela. Los cinco días de Pancho son miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo. Los dos relatos se cruzan el día sábado y se nos narra una escena dos veces, desde los dos puntos de vista.

Ambos relatos se caracterizan por un ritmo narrativo lento y por una historia despojada de grandes acontecimientos o acciones notables. Los dos protagonistas deambulan por la ciudad, se encuentran con amigos y amantes, pero las escenas se suceden unas a otras sin una conexión causal fuerte. Rey tiene una intención que se va revelando a medida que avanza el texto (quiere suicidarse para no traicionar a su mejor amigo yéndose con la esposa, que es su amante), pero finalmente desecha el proyecto. Lo que «sucede» en su aventura son una serie de encuentros que van modificando sus planes, sin que no obstante el personaje nos deje ver bien lo que siente o experimenta: primero almuerza con su amigo Marcos Rosemberg, después se encuentra con Clara Rosemberg, su amante, y al final conoce casualmente a Ángel Leto, que parece cruzarse en su camino como un mensaje de la contingencia y una de las posibles interpretaciones es que es este «Ángel» el que lo salva del suicidio.

La «aventura» de Pancho es similar, pero todavía más contemplativa, puesto que él directamente carece de intención alguna y su relato es mucho más extenso, en días y en páginas. Al parecer, asistimos a la lucha de Pancho con su psicosis: todo su itinerario es un ir y venir por la ciudad, sin motivación concreta y sin finalidad visible, de encuentro en encuentro, lidiando con el insomnio y con el delirio.

De modo que, en *La vuelta completa*, no hay intriga o, mejor, la intriga está subordinada a la experiencia existencial de los personajes, que al ser relatados por un narrador en tercera persona no nos entregan su interior y solamente podemos deducir lo que les pasa por lo que percibimos de afuera, como si estuviéramos ante una novela existencialista narrada por John Dos Passos. No es en modo alguno casual que *L'etranger* y *La nausée* estén narradas en primera persona por un narrador protagonista: Mersault y Roquentin cuentan sobre todo una experiencia, sobre la cual deben reflexionar. En las dos novelas la aventura es la de una conciencia atravesando un mundo ominoso, que provoca la náusea y el absurdo. La posición del narrador es consecuencia de la aventura misma. En cambio, en *La vuelta completa*, la interioridad del protagonista se sustrae. No obstante, la experiencia existencial del mundo parece ser la misma.

Pero lo más notable de *La vuelta completa* es una escena que parece un homenaje a *La nausée*.⁵ Rey se encuentra con Marcos en un lugar célebre de la zona saeriana: el «bar de la galería», que reaparece como escenario, una y otra vez, en numerosos relatos que transcurren en la ciudad. Esta escena es crucial, además, por un motivo estructural: en el momento del encuentro, que se produce el sábado a mediodía, Pancho está en el mismo lugar con sus amigos, Tomatis, Barco y Leto. Es el nodo espacio-temporal en el que las dos partes de la novela se cruzan y habrá, por lo tanto, dos versiones de la escena o, mejor, dos escenas diferentes, yuxtapuestas en el continuo espacio-temporal.

El encuentro da paso a una larga charla, toda en estilo directo, en la cual el pesimismo de Rey se enfrenta con el compromiso político de Marcos. Rey es un desencantado, que abandonó tanto la política (era comunista) como la literatura (escribía relatos que después quemó). Rosemberg, su amigo de infancia, es un abogado comunista que tiene todo el aire de época de comienzos de los sesenta. El diálogo se da en largas parrafadas, lo que puede aparecer hoy como un defecto de composición de la novela, pero que en verdad no desentona en el conjunto. No parece forzado deducir que esa discusión alude a la que Roquentin y el Autodidacto mantienen en la novela de Sartre. Las posiciones son las mismas: el hombre de izquierda comprometido con su humanismo contra el escéptico. Es cierto que Roquentin parece salir airoso de la polémica y el Autodidacto es descrito como un pobre ingenuo. Aquí no hay narrador protagonista y Rosemberg no resulta degradado en la discusión, pero es claro que el punto de vista narrativo está con Rey (por motivos que analizaremos después). Lo interesante, además, es que Rey se parece a

⁵ Hemos analizado este episodio, así como el existencialismo del Saer inmaduro, en Arce, 2007.

Roquentin no solo espiritualmente, sino también en su aspecto físico, que traduce un cierto carácter: ambos son de gran textura y, mientras de Rey se cuentan anécdotas que describen su violencia, y él mismo agarra y zamarea a Leto de las solapas en una escena, Roquentin vapulea como un muñeco al corso, en la patética escena cerca del final donde se descubre la perversión del Autodidacto.

El tópico existencialista del sentido de la vida aparece nuevamente en la charla:

—Sin embargo —murmuró Marcos con aire pensativo—, la política es útil. Todos no podemos hacer grandes cosas. La historia de pronto quiere que una generación, que toda una generación arda y estalle para nada.

—Eso no interesa —dijo Rey—. Eso es otro asunto. Primero hay que determinar si la vida merece ser vivida.

Marcos suspiró.

—Creo que sí —dijo.

—¿En base a qué hechos?

—En base a ninguno, pongamos. ¿En base a qué hechos podés decir lo contrario?

—Sea como sea, no se puede vivir sin cuestionar primero la validez total de la existencia humana (Saer, [1966] 2001:24)

La vuelta completa parece entonces dialogar con ciertos tópicos del existencialismo tal cual se presentaban en su época, en el contexto de la literatura y la cultura argentinas. Es interesante considerar que en el año de su escritura se publica *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato, versión aclimatada del existencialismo, novela sobre la angustia y el desencanto vital en la cual su protagonista, Martín, es también salvado del suicidio por un personaje providencial. En un momento en el cual la narrativa era hegemonizada por la veta fantástica Borges–Bioy–Ocampo, por el singular fantástico de Cortázar y por lo real maravilloso latinoamericano (Carpentier) que prefiguraba al realismo mágico, es decir, un momento predominantemente *antirrealista*, las preocupaciones de Saer lo llevan más para el lado de lo que bien podríamos llamar un *realismo existencialista*: la situación histórico–política del subcontinente, como telón de fondo, ambienta la historia de la trayectoria de dos conciencias, la de Rey y la de Pancho, que, por decirlo de algún modo, *transitan* de la preocupación ético–política, concreta y social, a una interrogación más metafísica, que abarca el universo. Esta caracterización, superficial y sin matices, puede muy bien caberle asimismo a la novela de Sabato, en la cual el episodio de la quema de iglesias durante el gobierno peronista el año del golpe de estado, tiene un lugar destacado en la aventura existencial de Martín, Alejandra y Fernando Vidal Olmos. En *La vuelta completa*, el contexto

es más bien mundial (la bomba atómica), aunque Marcos se refiere también a la situación social del norte argentino. No obstante, el peronismo y el posperonismo tendrán su importancia en novelas como *Responso* y *Cicatrices*.

2. Literatura y cine

Deleuze nos recuerda el predicamento de André Bazin: contra los que definen el neorrealismo italiano por su contenido social, es necesario centrarse en la innovación formal que supuso este movimiento (Deleuze, 1987:11–12). Para Deleuze, el neorrealismo italiano acusa recibo de un fenómeno que en el relato cinematográfico ya estaba sucediendo: la crisis de la imagen–acción. Esta crisis, que Deleuze examina en su especificidad cinematográfica, no es otra que la crisis del relato tal cual la novela la experimenta a comienzos del siglo xx. No es casual que Deleuze afirme asimismo que la novelística de Dos Passos anticipa al neorrealismo italiano (Deleuze, 1987:290). Digamos que la crisis de la «intriga» (para traducir al ámbito literario un poco abruptamente la noción de «imagen acción») produce a comienzos del siglo xx una serie de renovaciones que incluyen no solo la novela behaviorista sino también el monólogo interior, que diluye la acción novelesca en la descripción de estados de una conciencia. Desde que el cine surge como arte, los cruces entre relato cinematográfico y relato literario se producen en ambos sentidos: el cine de Vertov impacta en Dos Passos y la novela behaviorista impacta en el neorrealismo italiano. La crisis de la imagen acción, en la particular visión de Deleuze, no es otra cosa que la saturación del modelo narrativo del «realismo clásico» (en el sentido de «cine clásico»): los vínculos sensoriomotores se relajan, la acción deja de ser lo que estructura el relato, y el film tiende a liberar imágenes óptico–sonoras puras. No es que ya no haya acción, sino que la acción no «satura» el relato: la acción se subordina a la imagen, y la liberación de imágenes inaugura un tipo de aventura que es el de la conciencia del personaje, el del sueño o el delirio, la memoria o la imaginación. El personaje deja de ser un actante para convertirse en un *vidente*.

La etapa inmadura o de aprendizaje de Saer ha sido considerada también su momento «realista», dando a esta palabra una connotación negativa, en el sentido de un cierto realismo tradicional. Sin embargo, el problema del realismo no abandonó nunca a Saer y podemos considerar que hay una problematización del mismo en sus comienzos. Ya lo vimos: el «aire de época» antirrealista no le dice nada al joven escritor. Por el contrario: sus comienzos lo encuentran decididamente circunscrito a una «zona» espacio–temporal que mantendrá, con su referencia, relaciones ambivalentes, porque, del mismo modo que nadie puede afirmar que esos primeros re-

latos transcurren en la Santa Fe de los años sesenta, tampoco nadie puede negarlo. Esta doble imposibilidad (esta paradoja) define la relación de la narrativa de Saer con el realismo.

No es descabellado, entonces, considerar esta etapa, y en especial *La vuelta completa*, como «neorrealista», en el sentido cinematográfico, y no literario, del término. En los años sesenta, el realismo literario, como estética de la novela, es un código perimido, caduco. Pero ahí está el cine, con su «realismo clásico», mucho más cerca en el tiempo, de manera tal que un «neorrealismo» es no solo posible, sino también renovador, «de vanguardia», a mediados del siglo xx. Así como la novela había dado procedimientos y modelos al cine, posteriormente ella se sirve del cine, se ve impactada por sus descubrimientos y sus planteos. Para las preocupaciones de Saer, como para las de Robbe-Grillet, el cine constituye un relato mucho más interesante que la novela contemporánea. En sus comienzos, a Saer le preocupa el realismo, problema casi caduco para la literatura del momento, puesto que quienes lo defienden —los contornistas y los ideólogos del PC— sostienen estéticas «contenidistas» del mismo, abandonando toda renovación formal. Como a Saer le interesan, también, los problemas formales de la narración, es lógico que el cine moderno sea mucho más interesante como modelo. Para decirlo de otro modo: si para la literatura es contradictorio en ese momento preocuparse al mismo tiempo por el realismo y por los procedimientos (porque las estéticas contrapuestas consideran que son dos preocupaciones que se excluyen mutuamente), para el cine, en cambio, no lo es y ahí está el neorrealismo italiano para probarlo.

Ahora bien, si uno compara de modo muy grueso *La vuelta completa* con otras novelas más célebres de Saer, por ejemplo *Nadie nada nunca* o *Glosa*, aquella aparecerá como formalmente más convencional. La primera marca de convencionalidad lo da la elección de un narrador en tercera persona, en un momento en el que la novela está masivamente volcada a la primera persona (consideremos las novelas existencialistas, pero también los relatos de Di Benedetto, que Saer tanto admiraba). Por otra parte, *La vuelta completa* carece de juegos temporales fundamentados en la conciencia de un narrador o de un personaje, como en *El entenado*: no hay *flash-back*, ni *flash-forward*. En contraste, uno puede preguntarse dónde está su experimentación.

Pues bien, en buena medida, el experimento tiene que ver justamente con el relato filmico. Veamos la primera parte. Si consideramos la diferenciación que la teoría hace entre narrador y focalización, comprobaremos que, mientras el narrador es una instancia exterior que relata en tercera persona, la focalización está en el personaje protagonista. Rey entra al hotel Palace, está hablando con el conserje:

El ruido del ascensor comenzó a oírse, aproximándose: era un murmullo uniforme, más que mecánico. La jaula de hierro se detuvo en la planta baja; Rey se volvió: un hombre de más de sesenta años, de cara delicada y rosada, vestido con un traje oscuro, corrió las rejas, se volvió para cerrarlas, y después se aproximó al mostrador, con lentos pasos de cardíaco. (Saer, [1966] 2001:16)

En este fragmento, la descripción del ascensor depende de la percepción del personaje. El relato *necesita* que Rey se dé vuelta para que el lector pueda acceder a la descripción del hombre que sale del ascensor. Además, el hombre no «se dirige» al mostrador, sino que «se aproxima»: la deixis sugiere que el foco de descripción está situado en el mostrador.

Toda la novela es así: lo que vemos y oímos como lectores depende de lo que los dos protagonistas ven y oyen. Por otra parte, los dos relatos no se interrumpen nunca: no hay elipsis, el narrador sigue el itinerario de los dos personajes sin pausa, como si asistiéramos a un metraje compuesto por una sola escena, lo que crea un efecto de «tiempo real», a pesar de que la novela está narrada en pretérito (posteriormente, Saer ensayaré con el relato en tiempo presente, como Robbe-Grillet y como Di Benedetto). Claro que esta descripción admite matices. Volvamos a Rey, que por ser el relato más breve es el más aprehensible. Rey aparece en el correo, sale, va al hotel, va al bar de la galería; después, va con Marcos a un restaurant, se separa de él, se encuentra con Clara, van al motel de Jiménez, conoce ahí a Leto, lo traen a la ciudad, se separa de ambos, va al hotel a suicidarse, cambia de opinión, vuelve al bar de la galería donde dejó a Leto, lo encuentra tomando ginebras. A partir de ahí, el relato se acelera: se nos cuenta que Rey y Leto salen de parranda, van a un bar, después a otro... También hay una elipsis cuando Rey duerme (Pancho tiene las suyas en tantos días, cuando su insomnio lo deja dormir un poco) y otra en la escena sexual con Clara, pero el relato es *continuo*, como si se tratara de un cámara que sigue al personaje de principio a fin. Este «metraje» combina dos clases de tomas: la toma objetiva, que corresponde a la instancia narrativa (vemos a Rey caminando, entrando y saliendo, encontrándose con gente, solo en su habitación del hotel, etc.), y la toma subjetiva, que corresponde a la focalización (vemos *lo que Rey ve*). Con estos dos tipos de «tomas», se construye el relato.

El «efecto cine» se desprende también de la técnica narrativa. El narrador de *La vuelta completa* designa las acciones pero no las *dobla* con su significación. Más bien, esa significación, si se insinúa, se la pone en duda o aparece como una hipótesis del personaje. En la cita anterior, los «pasos de cardíaco» del hombre de negro no significan una interpretación sobre su andar, sino que más bien tratan de volver más visible ese andar lento, como si la frase permitiera *ver mejor*. En la escena del restaurant, Marcos se va acalorando en la char-

la a medida que ésta avanza y conforme va ingiriendo grandes cantidades de vino. El narrador, sin embargo, nunca interpreta los gestos de Marcos: se limita a mostrarlos. El lector deduce el acaloramiento (tanto mental como físico) de la mera descripción y de las palabras del personaje. Casi podría decirse que, al modo borgiano, la realidad es *postulada*, nunca expresada ni representada.

A la luz de la conceptualización de Deleuze, adquiere otro sentido el análisis que hicimos de la novela en el apartado anterior. El relajamiento de la intriga no es otra cosa que el debilitamiento del esquema sensoriomotor. Volvamos una vez más al fragmento citado. En el realismo clásico, la imagen (óptica, sonora) se subordina a la totalización del esquema sujeto-afección-acción; dicho en términos literarios, la *descripción* es funcional al todo del relato, se subordina a la acción novelesca. La escena del ascensor muestra con nitidez la inversión de esta lógica: tanto la descripción del hombre de negro como de las acciones que realiza son *funcionales* a la percepción de Rey. Apreciamos aquí lo que Deleuze señala en el personaje del neorrealismo italiano como sujeto menos de acción y de reacción que de percepción. Más aún: para Deleuze, el relajamiento del esquema sensoriomotor que definía al realismo clásico comienza con el vagabundeo de ciertos personajes, es decir, con el *movimiento* que no puede sujetarse a un fin ni a una causa ni, por lo tanto, a un *sentido*. Precisamente, Rey y Pancho son personajes cuya acción predominante es el vagabundeo. Este movimiento permite la dinámica de sus percepciones; y como el relato, según vimos, se monta en dos tipos de tomas, una objetiva y la otra subjetiva, su confusión produce una suerte de «estilo indirecto libre perceptivo» en donde lo que vemos-oímos no sabemos si atribuirlo al narrador o al personaje. Más bien, la duda tiende a resolverse a favor del personaje, toda vez que lo perceptivo tiende a subjetivarse:

Se volvió con su paso tranquilo y pesado, metiendo las manos en los bolsillos del pantalón, y salió a la calle, al tibio sol de marzo que tocaba con una luz suave las vastas copas de los árboles. (Saer, [1966] 2001:17)

La «tibieza» del sol, la «suavidad» de la luz, no son cualidades objetivas de los objetos, sino atribuciones de la conciencia de Rey a las cosas. La acción, el esquema sujeto-afección-acción, pierde peso específico, y solamente funciona *liberando* imágenes sensorio-perceptivas que van tramando «otra» aventura: la del itinerario de la conciencia. Pero gracias a esas dos clases de tomas que se combinan al punto de confundirse, esa aventura aparece para el lector como algo *exterior*. Sin duda, aquí hay que introducir una distinción: nosotros no hablamos, como Deleuze, de imágenes óptico-sonoras puras, puesto que no es de cine que estamos hablando. La imagen saeriana es *verbal*: su *intensidad* viene de la palabra. Esta característica es la que la vuelve indecible entre lo objetivo

y lo subjetivo: la «tibia de la mañana» es una imagen novelesca en la medida que depende tanto de la constitución de una conciencia que la percibe como de un mundo en el cual se manifiesta. Hay, digamos, la mañana del mundo y la experiencia de tibia de esa mañana. Este Exterior es el mundo en cuanto se abre a una conciencia. La experiencia de esta apertura es posible por la palabra.

Esta lectura no es incoherente con lo que dijimos anteriormente acerca del «realismo existencialista»: la liberación de imágenes novelescas, el debilitamiento de la intriga y su subordinación a la yuxtaposición de imágenes que ponen en escena una singular experiencia del mundo, tiene como consecuencia una sustracción de significación de los objetos. Así como el «humanismo trágico» (en términos de Robbe-Grillet) de *La nausée* y *L'étranger* estaba en la ruptura del pacto metafísico entre el hombre y el mundo tanto en la experiencia de la náusea de Roquentin como en la del absurdo de Mersault, aquí la experiencia se nombra como *desesperación*. Barco le dice a Tomatis en la segunda parte:

—Pero por una razón que en última instancia te absuelve: tu desesperación es de la misma clase que la de Pancho y que la de Rey. La diferencia estriba en que la de Pancho es más profunda, más seria. Pancho está encarcelado en sí mismo; y Rey y vos, la mayoría de las veces, están escapados de sí mismos. Viven fuera de sí. (Saer, [1966] 2001:226)

Es significativo que Saer se abstenga de la palabra *angustia*, de la que Sabato abusó tanto en sus novelas. *La vuelta completa* se caracteriza por un laconismo más propio de Robbe-Grillet que de cualquier novela existencialista y en parte esto se debe a que todas las explicitaciones, reflexiones y tematizaciones, el narrador las deja a cargo de los personajes. Por eso este narrador emula la cámara-ojo de la que Deleuze habla refiriéndose a Vertov (que, recordemos, influyó en Dos Passos, que a su vez impactó en el neorrealismo): ese «estilo indirecto libre perceptual» del que hablábamos nos permite atribuir *cualquier* cualidad que quiera apoderarse de la cosa a la conciencia del personaje, mientras que el ojo-cámara permanece impasible ante lo que deja ver. Por eso decíamos antes que *La vuelta completa* parece una novela existencialista *traducida* a la gramática de Dos Passos: ahora podemos decir que su *material*, esto es, una serie de motivos, de tópicos, que la novela toma de un cierto aire de época, es transformado por un narrador que ya no tiene nada de existencialista y que, por el contrario, al modo de la cámara neorrealista, encadena un plano-secuencia con otro, relajando la unidad de la acción novelesca. El vaciamiento de la significación a la que ese ojo somete el mundo es lo que la experiencia de *La vuelta completa* narra.

De nuevo, esta experiencia podría dar cuenta de la singularidad de la célebre «zona» saeriana, espacio indecible entre lo referencial y lo poético. Si, como se ha dicho a menudo, los primeros relatos de Saer fundan un Lugar,

La vuelta completa tiene un papel crucial en la experiencia de la ciudad saeriana. El realismo que esta narrativa desconstruye permanece legible en el *borrado* topográfico que vuelve la ciudad determinada un lugar cualquiera. El borrado del nombre sintetiza, de algún modo, la sustracción de sentidos previos que hacen de la ciudad algo habitable, dado, interiorizado. Volvamos al programático «Algo se aproxima»:

Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irracional de esa misma ciudad. (...) Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. (Saer, [1965] 2001:517)

En *La vuelta completa*, como en otros relatos de esta etapa (verbigracia, «El taximetrista»), de lo que se trata es de *desertizar* la ciudad, de hacer la experiencia de la ciudad como desierto, del mismo modo que la protagonista de *El desierto rojo* de Antonioni experimenta Ravena como desértica. La minuciosidad descriptiva, al desconectarse de una totalidad presumible de sentido, al repetirse (los mismos lugares, el mismo clima, las mismas personas), tiene un efecto de vaciado, de rarefacción: los protagonistas experimentan el alejamiento de las cosas otrora conocidas, familiares. Esta experiencia es cabalmente la del narrador saeriano: la ciudad no puede no ser *esta ciudad* (Santa Fe, Argentina), puesto que su materialidad, la evidencia de su familiaridad, alejan toda sospecha de irrealidad; pero, al mismo tiempo, la ciudad *no puede ser esta ciudad*, puesto que, no siendo irreal, es sin embargo extraña, otra. Se trata de una paradoja: cuanto más *material*, cuanto más carnal, cuanto más experimentada con todos los sentidos (cuanto más «real»), más alejada de su nombre, más alejada en su conocimiento, más ajena a la posesión de su supuesto habitante.

Referencias bibliográficas

- Arce, Rafael** (2007) Zona inexplorada: acerca de algunos textos tempranos de Juan José Saer, *El hilo de la fábula* N° 7. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 73–86.
- (2008) Saer cuentista, Borges novelista, *Variaciones Borges* N° 26. Borges Center. University of Pittsburgh.
- (2012) Algo más sobre *La grande* de Saer: experimentación y programa novelescos, *Orbis Tertius* N° 18, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-18/articulos/06-arce> [09–09–13] (online)
- Camus, Albert** ([1947] 1995). *L'étranger*. Paris: Gallimard.
- Dalmaroni, Miguel y Merbilhá, Margarita** (2000) Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción. En Jitrik, Noé (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, pp. 321–343.
- Deleuze, Gilles** (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Gramuglio, María Teresa** ([1986] 2010) El lugar de Saer. En Premat, Julio (coord.) *Glosa-El entenado. Edición Crítica*. Córdoba: Alción, pp. 840–861.
- Manzi, Joaquín** (1995) *Vers une poétique du réel. L'oeuvre de Juan José Saer*. Tesis Doctoral, Université de Poitiers. Poitiers, Mimeo.
- Premat, Julio** (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2010) Cronología. En Premat, Julio (coord.) *Glosa. El entenado. Edición Crítica*. Córdoba: Alción, pp.
- Raviolo Mascaró, Martha** (1992) La zona fundante. Una elección estético/ideológica en Juan José Saer. En AA. VV. *Crítica literaria*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba.
- Robbe-Grillet, Alain** (1986) *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- Sabato, Ernesto** ([1961] 1980) *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral.
- Saer, Juan José** ([1960] 2001) *En la zona*, en *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ([1964] 1998) *Responso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ([1965] 2001) Palo y hueso. En *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ([1966] 2001) *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ([1967] 2001) Unidad de lugar. En *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sartre, Jean-Paul** ([1938] 1991) *La nausée*. Paris: Gallimard.
- Stern, Mirta** ([1984] 2010) Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa. En Premat, Julio (coord.) *Glosa-El entenado. Edición Crítica*. Córdoba: Alción.

El aporte de Eugenio Castelli a la construcción de una cartografía literaria de la «zona»

Ariela Borgogno*

El título de esta presentación merece, como introducción, dos consideraciones.

1. Consideración poética: un hecho. En la breve nota «La mesa del escritor», Julio Premat (2011) expone una lista de «los documentos que se encontraban sobre la mesa de (Juan José) Saer cuando falleció y que fueron utilizados para la escritura de *La grande*», su última novela. Entre otros, se encontraba el libro de Eugenio Castelli publicado en 1998, *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900–1995)*.
2. Consideración teórica: un concepto. Me detengo en la palabra destacada, *zona*. La crítica literaria convirtió este término en uno de los conceptos claves de la producción literaria de Juan José Saer. En 1960, editorial Castelli publicó su primer libro, *En la zona*, en el que puede reconocerse la génesis de su programa estético. La zona saeriana, la ciudad de Santa Fe que nunca menciona y su costa, tiene según María Teresa Gramuglio (en Ricci,

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Litoral. Cursa el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos. Becaria Inicial del FONCyT (Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica) 2010–2013. Tuvo a su cargo la cátedra de Literatura Inglesa entre 2009-2013 y es JTP en la cátedra de Literatura Francesa e Italiana del Profesorado de Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Fue Becaria del Centro di Studi Leopardiani, Recanati, Italia en 1998. Es Miembro Investigador del Centro de Estudios Comparados (UNL) desde 2002.

2011:336) «un referente real a partir del cual se despliega la construcción del espacio imaginario; un anclaje que tendrá fuertes proyecciones en la configuración del mundo narrativo, en el cual la “zona”, como reservorio de experiencias y recuerdos, se constituye en un núcleo productivo de los materiales literarios y en uno de los elementos formales que confieren unidad (de lugar) al conjunto de los textos». Esta idea de zona como construcción literaria de una geografía y como zona construida por la reiteración de «lugares» no geográficos sino configurados por personajes, experiencias, memorias, tiempos y objetos es la que, en una redefinición de la categoría, también desarrolla Adriana Crolla para pensar la Pampa Gringa literaria. (2013b, 2014, 2012, 2011)

Eugenio Castelli fue un destacado italianista que, fundamentalmente, desempeñó su tarea docente en la Universidad Nacional de Rosario, en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Católica de Santa Fe. Pero también las universidades de Buenos Aires y Córdoba pueden contarlo entre los profesores que dictaron cátedra en sus aulas (Crolla, 2013a). Combinó su labor docente y de investigación en el ámbito académico con su rol de crítico literario y columnista de los diarios *La Nación*, *El Litoral* y *La Capital* de su Rosario natal, entre otros. Incursionó en el periodismo y se convirtió en un promotor de la cultura italiana pero también de los escritores de nuestra región.

La figura de Castelli como lector e importador de la literatura italiana al espacio académico de las universidades santafesinas es objeto de un proyecto de investigación mayor del que participo y que aún se encuentra en desarrollo. Éste se propone analizar entre otros aspectos, a partir de la importante experiencia migratoria en la provincia, el modo en que intelectuales ligados a la UNL tradujeron matrices culturales extranjeras y cómo articularon saberes con esos espacios foráneos desde ámbitos académicos o institucionales.

Por eso hoy recupero su figura. No sólo para revalorizar su actividad como difusor de la cultura italiana sino para rescatar, en su rol de investigador, el modo en que supo leer desde sus saberes específicos los elementos residuales (Williams, 2000) de italianidad presentes, de manera activa, en ciertas producciones literarias santafesinas. En un área de indagación aún en vacancia, estos estudios encuentran su valor.

Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900–1995) de 1998, libro ya mencionado, es el último publicado por Eugenio Castelli. En él presenta, de manera metódica y con un didactismo destacable, un panorama de la literatura santafesina de casi todo el siglo xx. En su introducción plantea dos ideas que destaco, por diferentes razones.

La primera:

Tenemos que llegar a las primeras décadas de nuestro siglo para que, como en toda la literatura argentina de las diferentes provincias, comience a perfilarse con toda claridad la presencia de una voz y de un estilo representativo de cada región; en ello tendrá una sustancial influencia el que nuestros escritores contemporáneos aprendieran a mirar hacia adentro y desde adentro, y a saber revelar los rasgos de una realidad distinta y personalizadora. (Castelli, 1998:3)

Este aprender a mirar (desde adentro y hacia adentro) que Castelli subraya en los escritores es el mismo proceso que, entendemos, atravesado por sus conocimientos en literatura italiana, realiza el rosarino desde la lectura crítica. Es decir, rescata en la literatura una política de acción que él mismo desarrolla desde la crítica literaria.

La segunda idea se relaciona con la organización del libro y alude a su preocupación por «la diversidad de ámbitos que constituyen la provincia» (Castelli, 1998:4), lo que encierra la dificultad de agrupar escritores y de dar cuenta cabalmente de las particularidades de las literaturas de cada territorio. Por ello establece una periodización de cuatro etapas: 1925–1939, 1940–1954, 1955–1969 y 1970–1985, teniendo en cuenta además los nuevos escritores posteriores. Estas etapas le permiten, «aun dentro de las diversidades de personalidades y estilos, así como de ámbitos y temáticas, localizar actitudes creativas comunes, especialmente dentro de cada género en particular» (Castelli, 1998:4). Lo que me interesa del método empleado por Castelli es que los nombres de los capítulos dan cuenta de esa periodización, por ejemplo «La lírica en la década del 40», «Los movimientos poéticos del 60», «Los narradores del 70», cuando no de corrientes estéticas particulares, «Los narradores costumbristas», «El realismo social» o «La nueva narrativa». Pero el capítulo inaugural es titulado «Los poetas de la Pampa Gringa», sin períodos, sin referencia a movimientos artísticos.

Y es en este título donde aparece la «zona» y con ella los poetas que escriben desde la Pampa Gringa, quienes literariamente, a su vez, la construyen. Que sea el primer capítulo del libro responde a un orden cronológico, dado que los escritores que nuclea pertenecen a la generación de 1925, además de enmarcarse su producción en la poesía. Explica Castelli que la motivación común que los agrupa, se da en el plano temático y es la pampa gringa, «la llanura conquistada por la colonización agrícola y la inmigración» (Castelli, 1998:5). Los tópicos que recorren toda la poesía seleccionada de José Cibils, José Pedroni, Carlos Carlino y Mario Vecchioli construyen paso a paso y en su recurrencia la «zona» gringa: el campo, el surco, el arado, el trigo, el maíz, la trilladora, el colono–campesino, la familia, el recuerdo del barco, el tra-

bajo, el esfuerzo, el sudor, la lágrima, el desarraigo, el canto, la nostalgia, las manos fuertes. En ningún momento del desarrollo del capítulo Castelli relaciona lo gringo con lo italiano pero no es casual que los cuatro escritores que integran este apartado escriban desde la Santa Fe gringa y, por lo menos tres de ellos, sean de innegable ascendencia italiana. El relato de su poesía es también el relato de la experiencia de los suyos, de sus antepasados que hicieron suya la tierra que habitaban. En este sentido, Fernando Devoto, historiador de la inmigración italiana a la Argentina, plantea que la pampa gringa es una pampa italiana, no sólo por la cantidad de italianos que la pueblan sino por «su capacidad de esfuerzo, austeridad de consumo y adaptabilidad a todo tipo de superficie. [...] Trabajar, trabajar y trabajar era la consigna dominante» (Devoto, 2006:262).

Pero la construcción temática de la «zona» gringa no se agota en este primer capítulo. Poniendo el eje en la periodización y diferenciando corrientes estéticas y géneros literarios, también Castelli recupera a Alcides Greca (en el Capítulo III, «Los narradores costumbristas») y su novela *Pampa Gringa*, lugar donde «Alguna vez un acordeón italiano hacía oír músicas extrañas, de países montañosos, de puertos de mar...» (Castelli, 1998:29), en aquella pampa que se había quedado sin música, con pequeñas naciones recién llegadas en conflicto y explotadas por los grandes capitalistas cerealeros. También en este capítulo suma la voz de Segundo Ramiro Briggiler que narra la experiencia general del colono inmigrante y la lucha tenaz por tener el dominio de las tierras que trabaja.

Esta realidad conflictiva del inmigrante, este canto de denuncia, está presente en los escritores del «Realismo Social» (capítulo v) de la década del 40. Entre otros temas, es narrado por Luis Gudiño Kramer en *Aquerenciada soledad y Tierra ajena*, pero también éste se encarga de contar las consecuencias que la colonización de estas tierras tuvo para el gaucho y para el indio. Esta mirada dual sobre el proceso colonizador en Santa Fe es la que rige también la producción ensayística y literaria de Gastón Gori, de ineludible lectura.

La exaltación de la epopeya gringa y el tema dominante de la tierra es para Eugenio Castelli el eje de la obra lírica *Polen y cenizas* de Fortunato Nari, rafaelino que integra el Capítulo VI del libro dedicado a «La lírica en la década del 40». Resulta extraña la inclusión de Nari en este apartado, ya que el mismo Castelli lo ubica «dentro de los escritores de la década del 50 —aunque su obra más significativa se ubicará con posterioridad al 1970» (Castelli, 1998:91)—. De todos modos, la importancia de la producción de Nari radica en que la construcción temática de la «zona» gringa se da a partir de una poética intimista de manifiesta identificación con esa tierra labrada por sus predecesores, esa *tierra iluminada* que había cantado Mario Vecchioli.

En el capítulo IX, «Los movimientos poéticos del 60», Castelli recupera a Lermo Rafael Balbi como la figura más destacada del grupo «Apertura», reunido por primera vez en 1965 en la ciudad de Santa Fe. Prolífico escritor de poesía y prosa, cantor de la gesta gringa, toda su obra despliega un profundo lirismo que envuelve el dolor del desarraigo no sólo vivido por los piamonteses de los que descende sino por él mismo al dejar su pueblo natal, Jacinto L. Aráuz. Éste, parte de la pampa gringa, se convertirá en su «zona» particular, en una «zona» de la «zona» gringa, a la que vuelve desde la poesía hecha memoria. Zona—tiempo—espacio de su infancia feliz, la del mundo campesino. En *Los nombres de la tierra*, novela de 1975, dice:

En toda la historia del mundo, allá en los principios del tiempo, estuvo visto que el hombre dejó de ser bestia cuando se hizo agricultor. Su historia humana comienza cuando hundió la primera reja —o un esbozo de ella— para tapar la primera semilla que lo atará al lugar: su patria, en definitiva. (Castelli, 1998:9)

El mismo abrazo a la tierra expresa Balbi en el prólogo de *Los límites de la memoria* (1981) de Elda Massoni, poeta radicada, como Balbi, en Rafaela y que Castelli incluye en el Capítulo X de su libro, «Los escritores de la década del 70». Le dice Lermo Rafael Balbi a Massoni:

Tu poesía está muy cerca de los nombres que amo: surcos, caminos, tierra y semillas. De la siembra de los italianos que nos precedieron nacieron aquellas chacras que ilustraron nuestra infancia y esta ciudad que ahora nos contiene: el viento que huele a cosechas y el rumor del trabajo ejemplar que dignifica, su épica de pampas y alambrados... (Castelli, 1998:221)

Jorge Isaías comparte con Balbi su ubicación en el Capítulo IX, «Los movimientos poéticos del 60», pues forma parte del grupo de poetas de Rosario que en 1971 funda la revista *La Cachimba*. La obra de Isaías es fecunda pero destacamos su *Crónica Gringa*, publicada en 1976 y cuya sexta y última edición es de 2010, a cargo de la editorial Fundación Ross. Según Castelli, la etapa de Isaías en la que aparece *Crónica Gringa*:

Está vinculada con su búsqueda de recreación poética del mundo y de la gesta de sus antepasados campesinos, los inmigrantes piamonteses radicados en su zona natal, Los Quirquinchos. Lo hace a través de la memoria personal de la niñez, recogiendo a la vez los relatos que en forma oral le narraran sus antepasados y otros participantes de la epopeya gringa. (Castelli, 1998:182)

Y esos relatos deben ser contados y las experiencias de la inmigración, tantas veces trágicas, deben ser visibilizadas. En su poema «Inclencencias»,

nombre explícito de lo que los suyos debieron afrontar, erige su voz desde la memoria: «Mi misión es de cantor, lo sé, qué sería/ de mis graves hermanos si mi voz no sonara baja, humilde, / pero orgullosamente gringa» (Isaías, [1976] 2010:37). En su canto, dice, el sudor sobra, otros sudaron por él, idea que se repite en este fragmento de *Deuda*: «Debo el poema. Debo la sangre que no derramé y el sudor/ que me he guardado...» (Isaías, [1976] 2010:38). Entiendo que Isaías ha saldado su deuda, hace poesía de esas voces que contaron su historia. A través del relato poético va construyendo esas *identidades narrativas* de las que habla Paul Ricoeur (1999), va narrando la historia contada por esos «quiénes» y guardada en su memoria, va diciendo la identidad de esos individuos pero también la de esa comunidad.

A partir de este rápido recorrido por el libro *Un siglo de literatura santafesina...* de Eugenio Castelli, puede verse que la elaboración literaria de la «zona» gringa recorre los diferentes espacios temporales en los que Castelli agrupa a los escritores. El capítulo inicial, que da cuenta de los cultores de la temática de la pampa gringa, inaugura en el libro un tópico recuperado incansablemente en la literatura posterior a la generación del 25. Perdura en el tiempo la necesidad de seguir narrando y poetizando la experiencia migratoria en Santa Fe. Se han recuperado en este recorrido los escritores más representativos de la temática gringa, lo que no indica que muchos de quienes figuran en este libro no la hayan abordado. El tema, por su importancia en tanto fenómeno histórico y cultural, ha sido insoslayable para los escritores santafesinos.

Estudios previos de Castelli sobre el proceso inmigratorio que modificó social y culturalmente la provincia dan cuenta de una línea de trabajo que concluye, como proyecto mayor, en el libro revisado. En la conferencia titulada «Inmigración y cultura. La epopeya inmigratoria en Santa Fe, su memoria poética» que dictara en Rafaela en 1991, Castelli ya analiza como representantes de la poética inmigratoria la producción de José Cibils, Lermo Rafael Balbi, José Pedroni, Carlos Carlino, Mario Vecchioli, Fortunato Nari y Jorge Isaías. Y destaca que

la transposición de la memoria [...] al lenguaje de la poesía encuentra sus mejores artífices en quienes son directos herederos de aquellas generaciones de pioneros, marcando no sólo una continuidad en el tiempo y en la sangre, sino una voluntad de persistencia y renovación en el futuro. (Castelli, 1991:27)

En su artículo de diciembre de 1984, «El inmigrante en la narrativa argentina del litoral», cronológicamente el primero de los estudios que abordo en este artículo, publicado en la revista *Migraciones* N° 6 del Centro Argentino de Documentación y Estudios Migratorios Scalabrinianos, Castelli introduce el

tema del impacto y el drama que acompañó a la inmigración y realiza un breve análisis de los producciones del litoral que, desde la historiografía, intentaron explicar dicho proceso. Trabaja luego sobre el impacto que el fenómeno tuvo en la producción literaria de la región. Ofrece aquí un panorama mucho más amplio de la literatura que se encargó, desde diferentes perspectivas, de narrar la experiencia migratoria. Aparecen nuevamente las obras de Gastón Gori, Alcides Greca, Lermo Rafael Balbi y Luis Gudiño Kramer. También algunos textos de Diego R. Oxley, Alberto Gerchunoff, José Lieberman, Camila Youn de Nielsen, Raúl Larra, Amílcar Razzori, Elsa Durando Mackey, Emilio Pirovano, Mateo Booz, Velmiro Ayala Gauna, entre otros. La intención de Castelli es mostrar cómo el fenómeno cultural de la inmigración, como tema nuclear de las producciones literarias o abordado en ellas circunstancialmente, estuvo presente en la mayoría de los escritores de la región quienes se hicieron eco, desde estéticas particulares, de los cambios sociales producidos durante el largo proceso de arribo e integración social de los extranjeros. Plantea por esto que «la literatura es [...] un testimonio fundamental, fiel complemento de la documentación histórico-social» (Castelli, 1984:19).

Las investigaciones realizadas por Eugenio Castelli en pos de la construcción de una cartografía literaria de la «zona» pueden considerarse como valiosos aportes a la historia cultural de nuestra región. Hay en su trabajo (serio, metódico, sistemático, de corte historicista) una mirada en clave local de aquello extranjero que nos constituye. Sus saberes específicos sobre la italianidad fueron puestos también al servicio del estudio de esa marca identitaria en la cultura regional, recuperando de ese modo memorias sociales constituidas en el espacio de las letras. Memorias que fueron cantadas, dichas, visibilizadas. Memorias poéticas que permiten a los sujetos que las narran y que las leen «verse como» (y vuelvo a Ricoeur) o «imaginarse como», al estilo de las comunidades imaginadas de Benedict Anderson.

Los trabajos de investigación de Castelli además aportan al conocimiento del complejo intelectual santafesino. Un estudio sobre el recorrido en la formación intelectual, el horizonte de lecturas y las transposiciones que algunos escritores e historiadores locales hicieron del capital cultural acumulado en su frecuente contacto con las matrices foráneas, italiana en el caso de Castelli, puede decirnos mucho sobre el modo de entender la producción de conocimiento. Las bibliotecas personales son una fuente invaluable para esa indagación, lugares de conservación de imaginarios culturales. Tengo la oportunidad, desde hace un tiempo, de acceder a la biblioteca personal de Castelli en su casa de Rosario. La acumulación de saberes que encontré allí y el modo en que Castelli leyó y actuó esos saberes son temas a desarrollar en otra ocasión.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict** (1993) *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castelli, Eugenio** (1998) *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900–1995)*. Santa Fe: Ediciones culturales santafesinas.
- (1991) Inmigración y cultura. La epopeya inmigratoria en Santa Fe, su memoria poética. En Castelli et ál. *Inmigración, identidad y cultura*. Santa Fe: Ediciones culturales santafesinas.
- (1984) El inmigrante en la narrativa del Litoral. En *Migraciones N° 6, diciembre*. Buenos Aires: Cadems.
- Crolla, Adriana** (2013a) *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2013b) Momentos y significaciones de las migraciones italo-rioplatenses. En Crolla A. (ed.) *Las migraciones italo-rioplatenses. Memoria cultural, literatura y territorialidades*. Santa Fe: Ediciones UNL (e-book).
- (2012) Literatura, territorialidad y matrices culturales. Una mirada desde la «zona». En Montezanti, M. y Matelo, G. (coord.) *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Biblos, pp. 91–104.
- (2011) Literatura, localidad, identidad: reconfiguraciones de las matrices italianas en la cultura y la literatura argentina. En *Literatura e territorialidade*. Brazil: URI Universidade do Alto Uruguay e das missoes. ISSN 1981–3651, pp. 1525–1541. <http://www.fw.uri.br/sinel2011/anais.php>
- y Zenarruza, Silvia (2014) Matrices culturales italianas y francesas en el complejo cultural santafesino. Miradas geoestéticas desde la localidad. En Crolla A. (ed.) *Memoria cultural y territorialidad. Perspectivas comparadas desde la localidad*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Devoto, Fernando** (2006) *Historia de los italianos en Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Gramuglio, Ma. Teresa** (2011) El lugar de Juan José Saer. En Ricci, Paulo (comp.) *Zona de prólogos*. Seix Barral. (Artículo publicado en 1986 en su libro *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia. Buenos Aires)
- Isaías, Jorge** ([1976] 2010) *Crónica Gringa*. Rosario: Fundación Ross.
- Premat, Julio** (2011) Anexo II. La mesa del escritor. En *Cuadernos LIRICO* 6, Puesto en línea el 08 octubre 2012. URL: <http://lirico.revues.org/797> [11–10–13] (on line)
- Ricoeur, Paul** (1999) *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond** (2000) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Reconfiguración de matrices italianas de corte buzzatiano en la escritura de Edgardo Pesante

Liliana Ester Chávez* y María Beatriz Cóceres**

¿Qué podrían tener en común dos escritores de latitudes tan distantes y diferentes? ¿Qué podrían compartir un escritor amante de las montañas de las Dolomitas con un escritor de la llanura pampeana? ¿Puede un escritor nacido en el litoral argentino emparentarse con las poéticas fantásticas del otro lado del océano? Si es así, ¿en función de qué podría hablarse de dicha afinidad? ¿Cuáles serían los criterios que nos permitirían realizar tal aseveración?

* Liliana Ester Chávez. Profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional del Litoral. Actualmente trabaja en diferentes escuelas medias de la ciudad de Santa Fe y está a cargo de la Cátedra de Lengua y su Didáctica en el profesorado de nivel primario del ISP N° 8 «Almirante G. Brown». Formó parte del equipo de Cátedra de Literatura Argentina I de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Es miembro del Centro de Estudios Comparados de la UNL e investigadora en formación.

** María Beatriz Cóceres. Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y Dottoressa Magistrale in Italianistica por la Università degli Studi di Udine. Actualmente se desempeña como «collaboratore ed esperto linguistico» de español en la Università degli Studi di Verona. Ha resultado ganadora de varias becas, entre ellas: Cientibeca Programa 98 (Universidad Nacional del Litoral), beca para italianistas extranjeros del Centro Studi Leopardiani en 2001, «America Latinissima» de la Unión Latina en 2002, «Per conoscere Dino Buzzati» (Centro Studi Buzzati) en 2003 y 2006, «Premio straordinario Manlio Cecovini» (Società Minerva) en 2011. Cuenta con trabajos publicados en Argentina y en el extranjero.

El objetivo del presente ensayo es sumar un aporte más a los estudios desarrollados en el marco del proyecto de investigación del cual formamos parte, a fin de contribuir a completar el cuadro de situación sobre el ingreso de matrices culturales italianas en el sistema literario santafesino. Asimismo, nos proponemos trazar otra relación posible entre las ya existentes entre la obra del escritor de Belluno y la de escritores argentinos (Lazzarini, 2005:55–71). En esta oportunidad, mediante una lectura comparativa se tratará de conjeturar un posible encuentro literario entre Dino Buzzati (Passo San Pellegrino di Belluno 1906–Milán 1972) y Edgardo Pesante (Santa Fe 1932–1988).

Para comenzar a dar respuesta a los interrogantes que nos hemos planteado, haremos una aproximación biográfica de ambos escritores poniendo especial énfasis en las similitudes y diferencias. En un segundo momento, procederemos a analizar los textos «Siete pisos» de Dino Buzzati y «Fugitivo en el parque» de Edgardo Pesante.

Comencemos con la exposición de algunas diferencias referidas al origen de las familias de ambos escritores. Buzzati pertenecía a una ilustre familia conformada por su padre, Giulio Cesare, célebre jurista, que enseñaba Derecho Internacional en la Universidad de la Bocconi de Milán y en la Universidad de Pavía, y por su madre, Alba Mantovani, hija de un médico y de una dama de la nobleza veneciana. Pesante, por su parte, vivía en el barrio Roma de la ciudad de Santa Fe, su padre era ferroviario y su madre ama de casa, conformando la típica estructura familiar de la clase media argentina de ese entonces.

El nivel de instrucción formal acreditado también deja entrever diferencias. En efecto, Buzzati, para seguir los designios paternos, estudió y se graduó en Jurisprudencia con una tesis titulada «La natura giuridica del Concordato» en 1928. Por su parte, Pesante cursó sus estudios primarios en la escuela López y Planes y asistió en calidad de alumno oyente a algunas clases de la Universidad Católica de Santa Fe.

Como ya hemos mencionado anteriormente, Buzzati y Pesante nacieron en geografías distantes y diferentes. El escritor italiano, aunque vivía en Milán, siempre nutrió nostalgia hacia el territorio montañoso que lo vio nacer. Es por eso que cada año, en verano, regresaba a la villa de San Pellegrino, donde le gustaba practicar su deporte favorito: el alpinismo. En varias oportunidades declaró que en su residencia milanesa, por las noches, soñaba que escalaba las Dolomitas.

Estas montañas, como han demostrado varios estudiosos, tuvieron una influencia decisiva en algunas de sus obras. Las verticalidades de la montaña están presentes de manera explícita en varios de sus textos *Barnabo delle montagne*, *Sette piani*, *Ragazza che precipita*, etc. E incluso está presente en su obra pictórica. La más famosa es la pintura *Piazza del Duomo di Milano* (1952), donde los pináculos de la catedral gótica se asemejan a las puntas rocosas de las montañas Dolomitas.

Pesante, por su parte, nació en una ciudad de la llanura pampeana, lo cual pudo haberlo condicionado para elegir espacios urbanos y situaciones históricas como telón de fondo para ambientar sus historias. En algunos de ellos es posible identificar la ciudad por alguna referencia geográfica o histórica, como por ejemplo en «El hombre de la máscara sonriente». En este cuento aparecen sintagmas referidos a Buenos Aires («edificación céntrica de Buenos Aires», «Avenida de Mayo», «Plaza Once»). En otros es posible identificar a la ciudad de Santa Fe como en «Los peregrinos», cuya historia tiene por escenario la famosa peregrinación a la Basílica de Guadalupe, o en «La plazoleta del tigre», donde se menciona el Convento de San Francisco y la Costanera santafesina. Es decir que todas las ciudades que se pueden identificar se ubican geográficamente en la llanura pampeana (en donde se encuentran algunos de los grandes centros urbanos argentinos, entre ellos Santa Fe).

A pesar de lo anteriormente mencionado y del hecho de que cuando Pesante comenzó a escribir, Buzzati gozaba ya de fama internacional, sobre todo a partir de la publicación de la novela *Il deserto dei tartari* y de su posterior difusión cinematográfica en la sugestiva película de Valerio Zurlini, en 1976, el santafesino tiene varios aspectos que lo acercan al escritor italiano.

Además de la literatura, tanto Dino Buzzati como el escritor santafesino nutrían intereses por otras expresiones artísticas: Buzzati cuando niño se interesó mucho por la música y aprendió a tocar el piano y el violín, actividades que más tarde, a los doce años, abandonó. Sin embargo, la actividad artística que lo apasionó fue la pintura, sobre todo a partir de la década del 60, durante la cual se afianzó en la fusión de distintas expresiones artísticas como en *Poema a fumetti* (1969), donde experimentó la relación entre imagen y escritura, y también en *I miracoli di Val Morel* (1971), ciclo pictórico en el que conjugó arte, literatura y folclore.

Pesante se ocupaba de la música desde distintos espacios, no sólo desde la literatura —desde donde podemos mencionar relatos donde la música forma parte de los mismos, como por ejemplo: «Johann Sebastián Bach estorbado por sus hijos» (1979) o «Concierto para la mano izquierda» (1972)—, sino inclusive desde el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral. Es decir, ambos intentaron, en algunas de sus obras, transponer semióticamente estas expresiones a la literatura o bien constituir un objeto artístico complejo e híbrido como en el caso de Buzzati y sus historietas.

Otro punto de contacto entre estos dos autores es el trabajo que desarrollaron en los diferentes medios de comunicación. El escritor de Belluno trabajó durante muchos años en el periódico de Milán, *Il Corriere della sera*, en el cual se desempeñó como cronista incluso antes de graduarse en Jurisprudencia y tuvo una breve experiencia en la RAI (Radiotelevisione Italiana). Pesante participó en programas de radio de LITIO (Radio de la Universidad Nacional del Litoral) e

incluso fue director artístico de la misma emisora durante muchos años. Estas experiencias les posibilitaron integrar otros aspectos vitales a su escritura. En el caso de Buzzati las crónicas policiales, principalmente; y en el caso de Pesante, historias de diferentes tipos genéricos, innovadores para su época.

Es también de destacar que ambos abordaron con éxito el género fantástico, hecho que no se correspondía con el contexto histórico que les tocó vivir. En el caso de Buzzati su ambiente cultural estaba dominado por el neorrealismo y, en el caso de Pesante, por la tradición de una literatura basada en gran parte en estereotipos regionales (costumbrismo, crítica social), por lo menos en la cultura del interior de nuestro país. En este sentido, queremos puntualizar que Dino Buzzati durante muchos años fue considerado un escritor periférico¹ porque la crítica literaria contemporánea, especialmente la italiana, no lo tenía en cuenta. Un crítico literario de la época, Franco Gianfranceschi, pone en evidencia esa situación en su libro *Dino Buzzati* afirmando lo siguiente:

Buzzati no es un solitario. Su aislamiento concierne solamente al mundo potentísimo del profesionalismo cultural. No pertenece a corrientes, grupos o subgrupos. No le gusta el gran juego de sociedad de mesas redondas. Es uno de los pocos escritores italianos independientes (...). Su visión del mundo es demasiado rica para dejarse encasillar dentro de esquemas ideológicos, mucho menos en el esquema materialista (...). Por supuesto que debe pagar el precio de esta autonomía y él lo acepta serenamente: «por el carácter predominantemente fantástico de mis escritos y la ausencia de explícitos “compromisos sociales”, yo siempre he quedado fuera de juego, al margen de la típica corriente literaria italiana» (...). No es casualidad que él sea uno de los escritores que se encuentra lejos de las calles que están a la vera de los filones de las ideas contingentes. Raramente se mezclan en su obra sugerencias usuales como las variaciones psicoanalíticas, el naturalismo en los matices neorrealistas y populistas, el pansexualismo como la liberación y clave de comprensión de todos los problemas, la rebelión beat. Más allá de estos leit motiv se encuentran sus temas, que son sin embargo, trágicos y significativos justamente porque excavan en la parte más escondida de la naturaleza humana, que a menudo rehúye de las interpretaciones demasiado comprometidas con el clima del momento (Gianfranceschi, 1967:21-22).

Por su parte Pesante, empezó su actividad escrituraria en un momento en que la crítica social y política, por un lado, y el costumbrismo por el otro, dominaban el sistema literario santafesino.²

¹ Afortunadamente esta situación ha cambiado y en los últimos años ha habido una revalorización de la obra de Buzzati, ya que su obra ha pasado a formar parte de los *Meridiani Mondadori*, una colección de autores considerados canónicos no sólo del sistema literario italiano sino también del universal.

² En la literatura de crítica social y política, la clase media constituye el eje de la

Ahora bien, estas coincidencias biográficas adquieren otra dimensión si tenemos en cuenta que Edgardo Pesante en varias ocasiones manifestó su admiración por Buzzati e hizo referencia a la directa influencia de sus cuentos en su producción. Estas declaraciones conciden con las características de su producción literaria. En efecto, en algunos de sus cuentos se recrean atmósferas. En otros se construye un verdadero hipertexto de las funciones buzzatianas o se recurre al artilugio de transformar en personaje al precursor Buzzati y a su entorno inmediato.

A modo de ejemplo podemos citar un cuento de Pesante titulado «No es él», en el cual existe un personaje que se llama Dino, que es escritor y periodista, y ese nombre más esas profesiones para el lector competente sólo pueden dar un resultado: Dino Buzzati. En otro de los cuentos del escritor santafesino llamado «Almerina», igual que la esposa de Buzzati en la vida real, se cuenta la historia de una mujer del mismo nombre que es una autómatas. Esta historia recuerda la trama de la novela corta del autor italiano *Il grande ritratto*, donde una de las protagonistas, Laura, no es humana, es una máquina. Es decir, Pesante entremezcla aspectos biográficos y tramas de los textos de Buzzati dentro de sus propios cuentos. Estas coincidencias, generadas a partir del entrecruzamiento de matrices biográficas y literarias, instalan en la literatura santafesina de los años 60 y 70 un espacio de productividad en donde tienen lugar las pesadillas espacio-temporales ya consagradas como estilemas de la escritura buzzatiana.

En otras palabras, pudimos identificar, a través de la lectura de los diferentes textos seleccionados, temas y marcas estilísticas buzzatianas que se cristalizan en diferentes matrices.

Según Katya Mandoki, las matrices constituyen focos de irradiación y construcción de identidades. Es decir, universos simbólicos conectados entre sí que permiten al individuo constituirse como tal, a partir de la selección de diversas matrices. En el campo específicamente literario, el seguimiento de varias matrices preponderantes instala la generación literaria dentro de un mismo paradigma. En este sentido pensamos que la selección de matrices o la combinación de varias de distinto tipo pueden conformar un paradigma.

temática. Los personajes ven aplastados sus esfuerzos frente a la burocracia, los acomodados o la política del momento. Así lo muestran Mateo Booz, Alcides Greca, Jorge Riestra, Gudiño Kramer, José Luis Vittori (Allianí, 1986:28–29).

La literatura costumbrista refleja los usos y costumbres sin analizarlos ni interpretarlos. Se inscriben en este tipo de literatura Alcides Greca (quien tendió un puente con el realismo social) y Segundo Ramiro Briggiler (1908–1963), quien constituye un importante referente dentro del costumbrismo provinciano, ligado sobre todo a la temática de la pampa gringa (Castelli, 1998:28–33).

Por ejemplo, que Edgardo Pesante escriba sobre la soledad, matriz temática, no lo ubica necesariamente dentro del paradigma buzzatiano pero el hecho de que lo haga mencionando aspectos biográficos del escritor de Belluno o a través de determinados estilemas que nos reenvían a sus relatos, sí. Claro está que la adhesión a un paradigma no significa subordinación total al mismo. En el caso del autor santafesino, dicha inscripción se produce mediante el extrañamiento de los espacios textuales de las matrices de corte buzzatiano. Esta estrategia discursiva implica creación y literalidad al mismo tiempo. En otras palabras, cuando dentro de una misma obra podemos detectar un haz de matrices que se pueden vincular a un autor, a un género o a un movimiento literario, es posible hablar de producción textual creativa dentro de un determinado paradigma literario.

Después de varias lecturas de ambos cuentos y de la elaboración de diferentes hipótesis seleccionamos la siguiente: la matriz del *do ut des* de «Siete pisos» de Dino Buzzati reconfigurada en «Fugitivo en el parque» de Edgardo Pesante cuestiona el canon de la literatura realista, típica de la crítica social y el costumbrismo poniendo sobre el tapete los intercambios, deudas y filiaciones del sistema literario santafesino con la literatura universal.

Con respecto al *do ut des*, el crítico literario Franco Gianfranceschi explica en qué consiste y la importancia que tiene para el escritor de Belluno:

La libertad sigue siendo una prerrogativa humana, pero en el ámbito de una férrea ley, una especie de *do ut des*, o de equilibrio metafísico, donde todas las cuentas tarde o temprano se tienen que saldar. Es éste el tema de fondo de Buzzati, el que en formas distintas aparece siempre, y condiciona a todos los otros. El principio es simple: el mundo de los pensamientos, de los actos, de los sucesos y de los encuentros humanos (tanto en el dominio de la libertad como en el del destino) está regulado por leyes análogas a las físicas: a cada acción corresponde una reacción igual y contraria: todo se paga. Es otra «regla», aparentemente antinómica con la libertad de la fantasía mientras, en cambio, representa la condición más importante para su desarrollo. Junto con la visión mágica–alquímica de la realidad, la regla del *do ut des* trascendente tiene orígenes sapienciales muy antiguos. (Gianfranceschi, 1967:159)

Siguiendo a Even Zohar, entendemos por canon literario al conjunto de aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. Pero aclara este autor que el canon no es un concepto estratificante, al contrario, es un concepto dinámico. Considera que siempre en toda sociedad existe una tensión entre obras canonizadas y no canonizadas (que no implican necesariamente un eufemismo

de «buena literatura» o «mala literatura»). Puede ocurrir que en otro período el canon consagrado cambie y el centro sea desplazado por la periferia del sistema (Even Zohar, 1990:7-10).

El término «literatura realista»,³ en nuestra hipótesis, hace referencia a un tipo de escritura que describe minuciosamente la realidad, al mismo tiempo que analiza los comportamientos humanos en sociedad. Además, el mundo exterior ha de ser escrito de manera objetiva, fiel y precisa; centrándose en la realidad más próxima y conocida. En general, los escritores reflejan con precisión tanto los ambientes como los caracteres de las personas y el estilo suele ser natural, la lengua adaptada a la situación y a la condición de la vida de los personajes: culta, popular e incluso vulgar (Ambrocio Barrueto y De la Cruz Mendoza, 2008:8)

Para este trabajo nos atenemos al concepto de sistema literario ofrecido por Itamar Even Zohar, es decir, una red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas «literarias», y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red (Even Zohar, 1990:27-44).

«Siete pisos» de Dino Buzzati cuenta la historia de Giuseppe Corte, quien ingresa a una casa de salud para reponerse de una leve enfermedad. Siguiendo la lógica organizacional del hospital es alojado en el séptimo piso, donde se atienden los casos menos graves. Sin embargo, periódicamente, es trasladado de forma gradual a pisos más bajos. A lo largo de la historia asistimos a la desesperación del personaje por saber la causa de los sucesivos descensos, ya que presiente que en el piso más bajo no hay salvación posible.

La macroestructura de este cuento fue reelaborada por el mismo Buzzati en la comedia teatral *Un caso clínico* (1953) dirigida por Giorgio Strheler. El texto teatral posteriormente fue adaptado al cine e interpretado por un grande del séptimo arte, Ugo Tognazzi, con el título *Un fischio al naso* (1967). Albert Camus, quien se declaró entusiasta del trabajo de Buzzati, adaptó el texto teatral para el público francés y fue representado en París en 1955 bajo la dirección de George Vitaly con el título *Un caso interessante*.

³ En una entrevista Jorge Luis Borges se manifestó en contra de la llamada literatura realista: «Yo diría que toda literatura es esencialmente fantástica; que la idea de la literatura realista es falsa, ya que el lector sabe que lo que le están contando es una ficción. Y, además, la literatura empieza por lo fantástico, o, lo dijo Paul Valéry, el género más antiguo de la literatura es la cosmogonía que vendría a ser lo mismo. Es decir, la idea de la literatura realista quizá date de la novela picaresca, y haya sido una invención funesta, porque —sobre todo en este continente— todo el mundo se ha dedicado... y, a una novela de costumbres, que vendría a ser un poco descendiente de la novela picaresca. O si no los llamados «alegatos sociales» que también son una forma de realismo». (Ferrari, 2005:160)

«Siete pisos» ha generado una diáspora matricial que ha repercutido no sólo en otros géneros y creadores como Edgardo Pesante, sino que más recientemente el escritor argentino Guillermo Martínez en su novela *Crímenes imperceptibles* (2003) recrea la lógica infernal sanatorial, en el capítulo 8, y el enfermo en cuestión no es anónimo, se llama Dino Buzzati. Esta novela fue adaptada al cine bajo el nombre *The Oxford Murders* (2008), dirigida por Álex de la Iglesia.

Al mismo tiempo, la macroestructura del texto de Buzzati rememora intertextualmente otra, que se encuentra dentro de una obra fundacional de la lengua y la literatura italiana, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Nos referimos a su primera cántiga: «El Infierno».

En estos textos las estructuras topográficas donde se desarrollan las acciones son homologables. Ambos espacios comparten algunos semas comunes que coinciden en el aspecto edilicio y organizacional que confieren al texto un andamiaje constructivo descendente. Sin embargo, esos espacios presentan un investimento semántico distinto: mientras que en el relato buzzatiano se trata de una «casa di cura», en el de Dante se trata del Infierno.

El entramado de las propiedades de un hospital y las del reino infernal opera a través de la nominalización (sustantivo) y epítesis (sustantivo + adjetivo). En este sentido, el espacio donde se desarrolla la historia de Giuseppe Corte es un edificio que, rodeado de vegetación, remite, a un lector competente, a la «selva oscura», antesala del Infierno. Al mismo tiempo, cada piso del hospital tiene una lógica diferente, que responde a una seriación descendente, similar a la gradación de los círculos infernales, de acuerdo a la clasificación tomista de los pecados capitales. Los enfermos son derivados a cada uno de ellos de acuerdo con su gravedad.

El séptimo, esto es, el último era para los casos levísimos. El sexto estaba destinado a los enfermos no graves, pero de cuidado. En el quinto se curaban las afecciones serias, y así, sucesivamente de piso en piso. En el segundo piso, estaban los enfermos gravísimos. En el primero, aquellos por los que era inútil abrigar esperanzas. (Buzzati, 1983:113)

Asimismo, tanto en el cuento de Buzzati como en la *Divina Comedia* de Dante existe en ese entramado espacial una suerte de «ley de contrapaso» que, a partir de ciertos lexemas: «sistema», «reglas» y «tradiciones», caracterizan el funcionamiento progresivo y seriado de cada piso e informan sobre la distribución de roles actanciales.

Se trata de una seriación descendente y cerrada que coincide con las distintas etapas del proceso de degradación de la salud del personaje y de las características que posee cada piso. Un médico, por ejemplo, explica a Giuseppe Corte las condiciones de su estado de salud y la necesidad de

su reubicación según sus «méritos» a determinado piso, condición que introduce implícitamente la antinomia isotópica /premio/ vs. /castigo/, que puede equipararse a la división que se hace en los círculos dantescos entre justos y pecadores.

En el texto buzzatiano, la presencia de sintagmas que tienen remisión directa a la *Divina Comedia*: «rabia infernal de Giuseppe Corte»; «el piso de los moribundos, la sección de los “condenados”», «vagos estertores de agonía», actúan sinérgicamente por alusión intertextual en la operación de filiación.

La paráfrasis de la macroestructura permite pensar el sanatorio como un infierno urbano. La cohabitación del personaje en dos mundos posibles (sanatorio–infierno) quita univocidad al referente pero también al protagonista, quien obedeciendo a una especie de *do ut des* debe, tarde o temprano, saldar todas las deudas.

En esta instancia de nuestro análisis es necesario señalar que el texto de Dino Buzzati a la vez hace legible en filigrana la matriz del *do ut des* de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, reconfigurándola desde su lectura original alegórica a su cuento fantástico que permite pensar el sanatorio como un infierno urbano, a partir de un entramado textual que aúna las características propias de una «casa di cura» con las del reino infernal, a partir de la nominalización (sustantivo) y epítasis (sustantivo + adjetivo).

Por su parte, en «Fugitivo en el parque» de Edgardo Pesante se relata la historia de un hombre que se encuentra en un sanatorio. Sale al parque y comienza a huir, es tarde, casi de noche. Comienzan a perseguirlo, no sabe bien quién o quiénes, pueden ser enfermeros, policías o demonios, seres indefinidos que están ocultos entre los árboles del parque que rodea al sanatorio. Mientras huye él recuerda, como si fueran retazos, momentos de su vida. Parece que ocurrió algo grave en su vida, un accidente, un asesinato, una muerte, pero que, en definitiva, lo hacen sentir culpable. Sabe que huye inútilmente, que será atrapado de todas formas y que la salvación pasa por postergar unos instantes el fin.

El narrador de cuento de Pesante pone en marcha la misma estrategia activa del *do ut des* que se encuentra activa a nivel semántico y operacional en el cuento de Dino Buzzati, que como hemos dicho anteriormente instala una lógica infernal en un sanatorio, a los efectos de contar una historia paralela o complementaria a la del escritor de Belluno.

Para sostener nuestra hipótesis tenemos que demostrar de qué manera se produce la reconfiguración de los espacios textuales para actualizar la matriz del *do ut des* buzzatiana en el texto del autor santafesino. En este sentido consideramos que dicha reconfiguración se hace legible por medio de dos operaciones interdependientes que nominalizamos de la siguiente manera:

I. FILIACIÓN DEL CUENTO DE PESANTE CON RESPECTO AL RELATO DE BUZZATI POR LA PARÁFRASIS DE LA MACROESTRUCTURA. Como hemos visto en la síntesis de los cuentos, ambas historias relatan el ingreso de un individuo a un recinto del cual no puede salir. La paráfrasis se puede pensar por un lado, como el relato de una historia paralela con igual final o bien, consistiría en una digresión dentro de la historia original que se resuelve de idéntica manera, es decir, un intento de fuga frustrado por parte de Giuseppe Corte, que la versión oficial buzzatiana desconoce.

2. COMPLEMENTARIEDAD DE LOS ESPACIOS TEXTUALES. El texto de Pesante constituye un hipertexto del cuento de Buzzati que se caracteriza por completar los intersticios dejados por él y poner en juego nuevas variables. Se puede mencionar en este sentido que las acciones del personaje innominado de Pesante se desarrollan afuera del sanatorio, en el parque; al mismo tiempo, dota al personaje de Buzzati de un pasado, un pasado tortuoso, lo dota de recuerdos, de conciencia, poniéndolo de esta manera en relación con el infierno de Dante, donde todos los pecados se pagan de acuerdo a su gravedad. De este modo clausura la relación Dante–Buzzati, ya que Giuseppe Corte no entiende por qué desciende y desciende en el sanatorio como si de un personaje kafkiano se tratara. Pesante, al explicar su pecado y dotarlo de conciencia, sella esa relación.

Al descargar el revólver sobre ese cuerpo hermoso —no sobre el rostro de pronto crispado, eso nunca—, sintió, sí, que asesinaba su pasado y se jugaba su futuro, una carta miserable. Fue como un suicidio. (Pesante, 1977:82–83)

Si bien el sanatorio del texto de Buzzati comparte semas comunes con la estructura topográfica del infierno de la *Divina Comedia* en cuanto al andamiaje constructivo jerárquico y descendente se refiere, el texto de Pesante presenta la novedad de situar al personaje al aire libre, en el parque que circunda al sanatorio. Es decir que las acciones que realiza el personaje se producen en el exterior del lugar. Paradójicamente, desde esa localización externa del personaje innominado de «Fugitivo en el parque» descubrimos su interioridad,⁴ a diferencia de Giuseppe Corte, personaje del relato del autor italiano del que sólo conocemos las informaciones que nos brinda el narrador

⁴ Este espacio se muestra desde la perspectiva del autor santafesino como el lugar más propicio para revelar el «pecado» de su protagonista. En este punto deberíamos recordar el primer terceto de endecasílabos del Infierno de la *Divina Comedia*: «*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura, / che la diritta via era smarrita*», en la cual se atribuye el encontrarse en ese lugar a un momento de desorientación moral.

infrasciente que está a cargo del nivel de enunciación base. En el cuento de Pesante la focalización desde la interioridad del personaje, lograda a través del narrador suprasciente, nos habilita a realizar otra lectura: el fugitivo, además de estar prisionero físicamente en un lugar, también lo está en el recinto de su mente, de sus recuerdos y de su culpa, sabemos que sobre sus espaldas pesa una muerte: quizá se haya tratado de un accidente o de un homicidio, pero eso poco importa ya que a lo largo del relato se puede rastrear una redundancia de semas que alimentan la antinomia isotópica /premio/ vs. /castigo/, propia de la matriz temática del *do ut des*, ya presente en la obra de Dante y en el cuento de Buzzati.

Además, la localización de la historia de «Fugitivo en el parque», en los alrededores de un sanatorio permite no sólo la utilización del mismo campo semántico del cuento de Buzzati, relacionado con la medicina, sino que también posibilita la apropiación del campo semántico infernal de la selva oscura que se hace legible en el texto de Dante.

Lo debían estar buscando. Era imposible que así no fuera. Enfermeros o policías, el mismo demonio, de ser cierta su existencia, danzaban a su alrededor, sin ser vistos, ocultos, quizás, tras los árboles, a sus espaldas en las sombras. De nada serviría ya correr. (Pesante, 1977:83)

Fue entonces cuando las dos figuras, de rostros descarnados, saliendo de detrás de los árboles, se le colocaron una a cada lado, ciñéndole los brazos. El mismo perro de hacía un rato cruzó indiferente el sendero, sin siquiera volver la cabeza. Todo había terminado. (Pesante, 1977:83–84)

En estos campos semánticos, en torno a presencias cuya identidad no es confirmada por el narrador, está en juego la supremacía del sentido. El lector se encuentra, por lo tanto, ante una incertidumbre interpretativa que intentará colmar mediante el sentido literal de las palabras «enfermeros», «policías», «demonio», «figuras», «rostros descarnados», que invitan a una interpretación natural o sobrenatural de la captura del protagonista. Esta duda no clausurada sobre la naturaleza del hecho constituiría un típico caso de efecto de vacilación, característica del género fantástico según Tzvetan Todorov (1982:34). Pero es de destacar que para un lector culturalmente competente dichas palabras podrán ser completadas, activando matrices intertextuales de la literatura italiana (buzzatianas y dantescas) que permitirán una complementariedad de espacios.

En resumidas cuentas, tanto en el *do ut des* del cuento de Pesante como en el de Buzzati se dirime en la indeterminación de la identidad de los verdugos de los protagonistas y en su cohabitación de dos mundos posibles (sanatorio–infierno) que quitan univocidad al referente y generan un efecto de lectura

multirreal. Esto nos llevaría a pensar que estas relaciones, que se tejen intertextualmente, imitan la estructura de cajas chinas o muñecas rusas donde se encapsulan matrices que se han ido resignificando a lo largo del tiempo.

En este sentido, la matriz que estamos analizando en este trabajo reviste un especial interés para nuestra hipótesis, ya que «Siete pisos» de Dino Buzzati rescata el sentido primigenio de saldar deudas y, al superponer las propiedades del infierno de Dante con las de un hospital, crea un clima enrarecido que opaca el referente. La admisión simultánea de ambas posibilidades genera en el lector competente, el efecto de vacilación típico del fantástico. Posteriormente, el trabajo referencial con esta matriz es retomado por Edgardo Pesante en su texto «Fugitivo en el parque», donde incorpora un escenario que no había sido transitado por el personaje buzzatiano: el parque, que también podría ser interpretado en clave dantesca como «la selva oscura». Es éste el espacio que utiliza la narrativa del escritor santafesino para revelar parcialmente el origen de las deudas que su personaje se apresta a pagar.

El ejercicio escriturario realizado por Pesante, que instala nuevas preguntas sobrenaturales sobre la historia, impacta en el sistema literario santafesino poniendo en tela de juicio el supuesto vínculo entre referente y referencia canonizado por la literatura realista, típica del costumbrismo y la crítica social, a través de espacios de vacilación fantástica, espacios en los cuales las deudas contraídas deben ser saldadas tarde o temprano (incluso las de índole literaria) y donde el castigo impuesto será más terrible porque no será solo terrenal o divino, será todos ellos al mismo tiempo.

Referencias bibliográficas

- Allianí, Stella Maris et ál.** (1986) *Las provincias y su literatura: Santa Fe*. Buenos Aires: Colihue.
- Ambrocio Barrueto, Fausto y De La Cruz Mendoza, Jorge** (2008) *El realismo literario*. Lima: FIEE-UNMSM, pp. 6–9. Disponible en: <http://lenguajeltc.files.wordpress.com/2009/03/realismo-literario.pdf> [11–4–2013] (on line)
- Buzzati, Dino** (1983) *Miedo en la Scala y otros cuentos*. [Traducción María Julia De Ruschi Crespo]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Castelli, Eugenio** (1998) *Un siglo de literatura santafesina: poetas y narradores de la provincia (1900–1995)*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.
- Cóceres, María Beatriz** (2010) Dino Buzzati in Argentina: spunti sulla ricezione della sua opera in ambito accademico. En Dalla Rosa, P Y Da Rif, B. (comp.) *Un gigante trascurato? 1988–2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati*. Quaderni del Centro Studi Buzzati n.6. Pisa–Roma: Fabrizio Serra Editore.
- (2007) Poéticas del multirreal: extrañamiento del motivo del doble en los cuentos de Julio Cortázar y Dino Buzzati. En *Studi Buzzatiani*, XII:35–49.
- Cóceres, María Beatriz y Pardo, Ana** (2005) Las fronteras de la ficción: un acercamiento al fantástico del S. XX, en dos relatos de Dino Buzzati y Julio Cortázar. En *Realidad y fantasía en las letras italianas*. Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe.
- CRM.** *La obra en gestación, Edgardo Pesante: Aho- ra, cuentos con historia, El Litoral*, 18–01–86.
- Even Zohar, Itamar.** The Literary System, *Poetics Today* 11:1 (Primavera 1990), 7–10 y 27–44. [Traducción de Ricardo Bermúdez Otero]. Disponible en: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf [11–4–2013] (on line)
- Ferrari, Osvaldo** (2005) *En diálogo II*, México: Siglo XXI.
- Francia, Antonio** (1983) Letras santafesinas, Edgardo A. Pesante, *El Litoral*, 14–12–83.
- Gianfranceschi, Franco** (1967) *Dino Buzzati*. Torino: Borla Editore [Traducción nuestra].
- Lazzarin, Stefano** (2005) Il cantiniere dell'Aga Khan: ovvero, Buzzati tra Kafka e Borges. En *The Italianist* Vol 25, Nº 1, Junio de 2005, University of Cambridge, pp. 55–71.
- Mandoki, Katya** (2006) *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales: Prosaica II*. México: Siglo Veintiuno editores.
- Martinez, Guillermo** (2008) *Crímenes imperceptibles*. Buenos Aires: Planeta.
- Pesante, Edgardo** (1978) *Pájaros en la niebla*. Santa Fe: Fondo Editorial de la Provincia de Santa Fe.
- Todorov, Tzvetan** (1982) *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

Presencia de lo italiano en la cultura y la intelectualidad santafesina y sus articulaciones con la UNL

Adriana Crolla

La presencia de lo italiano en la cultura y la intelectualidad argentina, así como los modos de interacción de ambas matrices a lo largo de la segunda mitad del siglo xx pueden ser abordados desde tres ángulos:

1. Por la incidencia de la matriz italiana en el ciclo de inmigración y fusión.
2. Por la inserción de intelectuales italianos (particularmente exiliados del fascismo) en los claustros universitarios y emprendimientos editoriales fuertemente imbricados con la vida académica y social (década 1955–1966)
3. Por la frecuentación de los intelectuales en los desarrollos culturales y literarios de la Italia de la posguerra y su reconfiguración en clave local.

En este trabajo nos centraremos en los puntos dos y tres para proponer un breve análisis de la vida intelectual y universitaria santafesina en el período 1950–70 y profundizar en las estrategias de generación y acumulación de capital y las tensiones que singularizan el campo intelectual y el *habitus* (Bourdieu, 1971) académico local.¹

¹ El presente artículo reúne y sintetiza algunas líneas de abordaje que fuimos recorriendo a lo largo de los cuatro años que insumió la realización del Proyecto CAID 2009–2012, por lo que sugerimos completar el sentido de estas indagaciones con la lectura de los siguientes libros y artículos de nuestra autoría: (2013) *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral*. 1a ed. – Santa Fe: Ediciones UNL; «De fundaciones, transformaciones y refundaciones del

1. Aportes de la intelectualidad italo–hebrea en la academia argentina y santafesina

Muchos fueron los intelectuales italianos que encontraron en Argentina cobijo y trabajo asegurado gracias a contratos de universidades del interior: Tucumán, Córdoba, Litoral y La Plata. Importantes figuras del quehacer político e intelectual del país, no sólo por amistad sino por el aporte científico que estos inmigrantes excepcionales podían brindar, promovieron y facilitaron su venida. El diputado socialista Alfredo Palacios consiguió la visa de Rodolfo Mondolfo, quien fue a enseñar a la Universidad de Córdoba e introdujo el pensamiento de Croce en el país; Renato Treves llegó ayudado por Carlos Cossio, profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad de La Plata; el matemático español Julio Rey contribuyó a la venida de Beppo Levi y de Alessandro Terracini, contratados por la Universidad de Tucumán. Luego llegaría el lingüista Benvenuto Terracini, gracias a la intermediación de Amado Alonso, Director del Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Su hija, Lore Terracini, egresada de la Universidad de Tucumán, sería una eminente hispanista, además de protagonista y observadora interesada de la inmigración judía en el país y de su inserción en la universidad. Aldo Mieli, Doctor en Química y especializado en la Historia de las Ciencias, gracias a las gestiones de sus amigos de la Universidad Nacional del Litoral, pudo radicarse en Santa Fe, organizando y dirigiendo el Instituto de Historia y Filosofía de la Ciencias, al que donó su valiosa biblioteca. Allí publicó *Acheion* y una primera parte de la historia de la ciencia (desde la antigüedad al siglo XIX) en la revista *Universidad* de la UNL. Beppo Levi también fue contratado por la Universidad del Litoral para dirigir el Instituto de Matemáticas en la sede de Rosario y a pesar de tener el ofrecimiento de reintegrarse a su cátedra en Italia al finalizar la guerra y de ser nombrado Profesor Súper Numerario de la Universidad de Bologna, nunca quiso regresar ni alejarse de Rosario, donde existe aún el Instituto de Matemáticas que lleva su nombre. Así mismo, se generó un importante circuito de colaboración intelectual interuniversitario a partir de conferencias, encuentros y participaciones de estos mismos eminentes investigadores,² lo

paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas» en Crolla, A. (Direc.) (2011) *Lindes actuales de la literatura comparada*, Santa Fe: Ediciones UNL; «Pocos que dejaron mucho: los italianos judíos y la cultura argentina» en Claudia Neil (comp.) *Memoria de la Ciencia y la Cultura en la UNL. Judíos italianos en los espacios universitarios*, Santa Fe: Ediciones UNL.

² Para una profundización en el tema se sugiere la lectura del texto de Smolensky-Jarach incluido en la bibliografía—, texto que me facilitara mi profesora de Sociología

que perfiló una especie de red intelectual que colaboró en la generación de aires de cambio en la universidad argentina.

2. Matrices italianas en el Instituto de Cinematografía del Litoral

Hacia 1955, el contexto universitario santafesino se manifestaba como un ámbito propicio para las transformaciones y las refundaciones modernizadoras a la luz de las nuevas políticas implementadas por la intervención estatal, que exigía una restauración traducida en clave de modernización académica y democratización institucional. Y la Universidad, por su parte, impulsó un nuevo contrato con la sociedad a partir de una revisión profunda de su función intermediadora.

Josué Gollán, designado Rector en 1957 y electo por cuatro años en 1958, luego de la reforma de los Estatutos de la UNL, desarrolló una gestión coherente con estos objetivos. En la contra solapa de las *Actas de la Primera Reunión de arte contemporáneo* (1958), si bien no se especifica el autor de la cita, asumimos como suyas las siguientes palabras:

El Instituto Social no es ajeno a la tarea de recuperación moral e intelectual en la que se encuentra empeñada la Universidad Nacional del Litoral. Muchos son los problemas y largo será el camino. Nos guía un noble propósito: llevar la cultura universitaria al Pueblo del que todos procedemos y al que todo debemos. Para lograr nuestro fin será necesario transformar algunos Departamentos y Secciones, y hasta es posible que debamos desprendernos de aquellos que no responden a la finalidad del Instituto. Todo se hará de acuerdo con el propósito señalado y él justificará nuestros aciertos y nuestros errores. (AA.VV., 1958)

Este momento de efervescencia y potentes desafíos que se vivían en el país y que impactaban en el clima intelectual nacional y local, explica, junto a las intenciones extensionistas asumidas por la conducción de la UNL, la emergencia de un Instituto de Cinematografía. Al impulso del Instituto Social (posteriormente Departamento de Extensión Universitaria), se sumaban los aires de cambio que impulsaban la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, la Facultad de Ingeniería Química y el recientemente creado Instituto del Profesorado (1953). En ese proceso es fundamental la incorporación de Fernando Birri y Adelqui Camusso, dos cineastas santafesinos regresados de su período de formación en Europa.

y ex Vicegobernadora de la Provincia de Santa Fe, la Dra. Griselda Tessio, a quien agradezco no sólo la colaboración sino su entusiasmo por el estudio de la inmigración italiana en la Pampa Gringa.

La ciudad vivía por esos años un fermento cultural e intelectual de considerables proporciones también vinculado al teatro. En 1949 dos grupos: «El Teatro Experimental Universitario», dirigido por René Jollivet, y el «Teatro de Arte», bajo la dirección de José María Paolantonio y Miguel Brascó, iniciaban una propuesta que se conocería como Teatro Independiente Santafesino. Para 1950 Santa Fe ya contaba con los grupos «Cincel», «Teatro de los 21» y con representaciones esporádicas del «Carroussel de Regatas» (dirigido por Carlos Catania (h) en el Club Regatas de Santa Fe), del «Teatro del Sur», del «Teatro Experimental del Bachillerato Nocturno» y de «Época». Los numerosos grupos eran el reflejo de un entorno mucho más amplio en el que interactuaban varios talleres con criterios estéticos o ideológicos diferentes y que expresaban diversidad de alternativas locales. Este movimiento alcanzó su apogeo entre 1957 y 1964, por acción de una juventud activa y transgresora, influenciada por el Existencialismo y las renovaciones teatrales francesas (el Teatro del Absurdo), los movimientos hippies y antibelicistas, el pensamiento liberal y las experiencias artísticas de las vanguardias. Eran fuerzas gestoras de un teatro que intentó sacudir las anquilosadas estructuras culturales santafesinas y movilizar al espectador local, quien respondió acompañando entusiastamente las representaciones. Se llevaron a escena obras de autores nacionales y extranjeros y lo integraron actores y directores con un importante desarrollo posterior como José María Paolantonio, Carlos Catania, Roberto Conte, Carlos Thiel, Oscar Degregori, Elisa Fernández Navarro, Carlos Pais, María Iacobi, Rubén Rodríguez Aragón, Graciela Martínez, Jorge Conti y Fernando Silvar. Durante los años de la dictadura posterior al '66, se incorporaron otras iniciativas como «Grupo 67», «Teatro Estudio» (Biblioteca Mitre) y «Grupo Alfa», logrando sobrevivir hasta la década posterior «Cincel» y «Teatro de Arte». Durante la década de los '70 aparecieron otros grupos, algunos todavía activos: «Teatro Llanura» (1972), «Nuestro Teatro», «Teatro Arena», «Teatro del Actor», «Grupo Teatral de la Casa del Maestro», «Grupo de Actores», «Teatro Taller» y «Puerto Teatro».

En referencia al cine, en 1958, Santa Fe contaba con 16 salas llegando a la cifra máxima de 21 en 1962 (cf. Neil, 2007:17). Una producción cinematográfica de impronta social pensaba el cine como un espacio para el encuentro y la discusión. Nacieron también por esos años, tanto en Santa Fe como en Rosario, los Cineclubes, decanos en el país, que sentaron las bases de un público renovado e iniciado en el discurso cinematográfico.

Fernando Birri, ya por entonces entusiasta buscador de otras miradas, en un contexto que se presentaba asfixiantemente autoritario y monológico, había partido a Italia en 1952 porque: «aquella ternura que los films italianos traían, documentando humildemente lo cotidiano, fotografiando a los hombres y a los días de los hombres, no era la panacea universal, pero se le parecía bastante» (Birri, [1964] 2008:26).

Regresó en 1956, tras la caída del peronismo, porque el momento era propicio. Lo justificaba el espíritu progresista del rector Gollán y de la directora del Instituto Social, Ángela Romera Vera, defensora de la tarea extensionista siguiendo los postulados de la Sociología científica que activaba Gino Germani desde la UBA. En 1956, Romera Vera encargó a Birri dictar un curso de introducción al cine, y fue entonces cuando por primera vez los protocineastas santafesinos tomaron contacto con las innovaciones aprendidas de los teóricos italianos Cesare Zavattini y Luigi Chiarini, en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma. Birri propuso la lectura (que se realizó fervorosamente) de un libro del mismo Chiarini que se acababa de traducir y publicar en Buenos Aires, *Il film nei problemi dell'arte*, y que transmitía las ideas fundamentales del Neorrealismo.

El acercamiento de Birri al cine neorrealista —«del cual no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral» (Birri, 2008:33)— y a los postulados de Grierson (teórico inglés del cine documental como elaboración creativa de la realidad) produjo fuerte conmoción y fue bajo ese influjo que surgió la idea de crear un Instituto de Cinematografía. Se lo pensó como un espacio colectivo que debía dar cuerpo a una producción local que tuviera como fin, no la copia de las producciones neorrealistas y sí la realización de un mapeo de la realidad tomando la experimentación italiana y sus planteos en clave propia, mediante la técnica de la entrevista. El objetivo era alcanzar cierto grado de asimilación de la experiencia vital y estética que brindaba la realidad para abordar temas, que siendo privativos de la región, llegaran a adquirir connotaciones humanistas y generales.

El 8 de abril de 1957 se dio la clase inaugural del Instituto a 104 inscriptos. El cine documento se aliaba a la idea de una universidad que «nutrida por la colectividad, se debe a ella para su mejoramiento» (Birri, [1964] 2008:25), una universidad que debía brindar servicio para la educación popular. Por ello, el taller escuela naciente constituyó una experiencia inédita y modélica en el país, que tuvo como finalidad luchar contra el «irrealismo» de la imagen cinematográfica en boga y mostrar la realidad no sólo para conocerla sino, fundamentalmente, para modificarla. Los esfuerzos pioneros de la conducción de Birri quedaron plasmados en nueve fotodocumentales y 19 documentales, realizados en la sede de lo que pasó a ser reconocida como «La escuela documental del Litoral».

Ese era el deseo del maestro y sus seguidores: cambiar una actitud, generando una nueva estética y un producto de activa penetración social, que la UNL entrara al cine a través de toda su comunidad, sus organismos y sus zonas de irradiación para «que todo ese plasma de intereses humanísticos que vivifican una cultura entendida no como indiferente acumulación libresca sino como sensibilidad nacional, entre con todo derecho al cine», afirmaba Birri cerrando

el texto inaugural de los *Fotodocumentales*.³ Por su parte, Romera Vera asociaba estos postulados al modo casi «antiacadémico» con que había nacido la Universidad a la luz de la Reforma del 18 y su marcada sensibilidad ante los problemas nacionales. «Nada argentino me es extraño, podría ser su lema» (en Birri, [1964] 2008:38), sentenciaba. Y por ello, el temprano nacimiento del Instituto Social (1928), a nueve años de la creación de la Universidad, tendía a favorecer el contacto con la sociedad a partir del intercambio y no desde una postura verticalista o asistencialista. Una sección de Extensión Universitaria, una radio, una revista, una sección de folletos, el teatro infantil y juvenil, los títeres, los conciertos, las exposiciones y la exhibición de películas fueron los medios de comunicación y acción con que la UNL contaba, a los que se sumó la producción de filmografía y la formación de profesionales cineastas.

En 1957, convocada por el Instituto Social de la UNL, se realizó la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, que contó con tres invitados de lujo: Carlos Drummond de Andrade, Juan L. Ortiz y Juan Carlos Paz. No menor es la talla de los cuarenta invitados restantes, entre los que destacamos, por tener vinculación con nuestras indagaciones: el escultor italiano Libero Badii y el pintor Clorindo Testa, la exquisita poetisa de la Pampa Gringa Amelia Bia-gioni, el cineasta Fernando Birri y los poetas Rodolfo Alonso y Hugo Gola (de los que nos ocuparemos especialmente), el crítico literario Adolfo Prieto y el investigador y sociólogo Juan Carlos Portantiero.⁴

³ *Ibíd.*

⁴ Portantiero perteneció a las camadas iniciales de la escuela de Sociología de Germani. Se exilió en Méjico durante la dictadura y ejerció su magisterio en FLACSO.

A su regreso en 1985 fue catedrático de *Sociología* en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y luego Decano por dos períodos (1990–98), fundador de la Revista *Sociedad* y posteriormente Profesor Emérito. Tuvo una larga carrera como investigador y dirigió un importante Proyecto del PNUD sobre la democracia en la Argentina (2001–2002). Sagaz lector y difusor de la fama teórica y política de Antonio Gramsci en el país, su libro *Los usos de Gramsci* (1971) fue pionero y se inscribió en la empresa de exploración de los cauces renovadores del marxismo, en la que participaron José Aricó y otros latinoamericanos que tendieron nuevos puentes con el mundo europeo y especialmente con los pensadores italianos a través de la revista *Pasado y Presente*. El Instituto Gramsci de Roma editó una colección de estudios sobre el maestro sardo, dedicada especialmente a Portantiero y Aricó y que incluye un artículo del primero: «Gramsci lector de Maquiavelo» en *Studi Gramsciani nel Mondo*, Giuseppe Vacca y Giancarlo Schirru (eds.), Bologna: Il Mulino, 2007.

El nombre de la revista, *Pasado y Presente*, surge espontáneamente en un intercambio de cartas entre Portantiero desde Buenos Aires y Aricó en Córdoba (donde tuvo radicación el emprendimiento). En sus dos etapas (63–65 y abril–diciembre de 1973)

Portantiero analizó en su conferencia las relaciones de la literatura argentina con cuestiones como el «ser nacional», «regionalismo», «nacionalismo» y la «tradición cultural». En defensa del universalismo cultural argentino y de la importancia que tuvo la inmigración en la nueva conformación social, reconocía junto con Korn, que fue resultado del «sudor y el esperma los gringos». «Irrigación» que cambió la fisonomía de gran parte del país y que tanto dolor de cabeza provocara a los defensores del nacionalismo. Retomando la idea de Gramsci de que una cosa es ser particular y otra predicar el particularismo, refutaba la estética costumbrista y afirmaba que para superar el atolladero, siguiendo el sino de la época, a los intelectuales argentinos les cabía el deber de «reivindicar la continuidad de nuestra cultura, de esa herencia cultural que es a la vez nacional y universal». El colonialismo hispanizante, el regionalismo, el nacionalismo o el indoamericanismo no resolvían la complejidad y riqueza de una herencia cultural que sólo podía comprenderse abriendo las compuertas al intercambio con Europa y al estudio atento de los modos cómo la inmigración fue modificando los rasgos de nuestra cultura. Portantiero defiende la teoría de que la inmigración dio a los argentinos ventaja sobre el resto de América pues «esta posibilidad que hemos tenido de incorporar a las entrañas de nosotros, a la sangre de nosotros, las albricias de la cultura europea más avanzada, nos permitirá pujanzas insospechadas». La inmigración, sostiene, «no sólo convulsiónó el lenguaje sino también hondas capas de la psicología colectiva». Y agre-

la revista se constituyó en el portavoz de una generación de jóvenes comunistas que pretendieron, desde el «caldo de cultivo» en que se había convertido Córdoba para esos años, transformar culturalmente la izquierda política y trascender las fronteras de la ciudad. Córdoba, conocida como la Turín argentina, fue el epicentro del movimiento popular más importante de la época. La lectura de Gramsci fue el escenario ideológico desde donde se recortaron todas las consignas:

«¿Porque éramos gramscianos al publicar la revista nos imaginábamos vivir en una Turín latinoamericana, o accedimos a Gramsci porque de algún modo Córdoba lo era? Tal vez, simplemente, estábamos predestinados a serlo. En los incandescentes años, y desde una perspectiva que fue por mucho tiempo leninista, leímos a Gramsci con pasión; aún más, aprendimos el idioma para leerlo en sus fuentes originales. Pudimos conocer sus escritos anteriores a los *Cuadernos* y toda una abundante literatura interpretativa que nos llegaba desde Italia. Pero leímos también a Togliatti, Luporini, Banfi, Della Volpe, Coletti, traducíamos sus escritos y los hacíamos circular. Nuestro debate los incorporaba. De algún modo, lo que estaba germinando en Córdoba era un movimiento social y político de características nuevas y en ese grupo en fusión pugnamos porque las ideas de Gramsci circularan como si fueran propias» (Aricó, 1988:72 en Burgos, 2004:68)

gaba como dato: «la inmigración acentuó notablemente un fenómeno ya evidente del carácter de los argentinos: su escasa efusión temperamental», lo que se tradujo en una prosa contenida, temerosa del desborde o del exabrupto. Faltaba la obra que, como el *Martín Fierro* para la gauchesca, lograra fijar en moldes literarios esa nueva realidad idiomática que se apoderó de las zonas sacudidas por la ola inmigratoria. Y para ello sostenía, el camino de la literatura argentina (la que debía salir de su actitud iconoclasta para hacer de la crisis, o mejor, de la conciencia de la crisis, que por entonces era novedad, nuevas y superadores propuestas) no consistía, en buscar nuevas palabras sino en descubrir y transmitir nuevas esencias. «Pero ganando esta dolorosa batalla contra un lenguaje impuesto, pienso que seremos capaces de expresar mucho mejor estas verdades sustanciales» (Portantiero, en AA.VV.:1958:80–91)

3. La lectura de la cultura italiana como tradición: Hugo Gola – Juan José Saer

En el seno del Instituto de Cinematografía tuvo cabida una experiencia notable y consonante con el ideario en boga a partir de un proceso de importación teórica de modelos literarios y culturales que renovaron el espectro ideológico. Una intensa actividad de lectura, comentario, traducciones y fundamentalmente discusiones en torno a la figura del escritor, del poeta, la función social de la poesía, así como valores ideológicos ligados al compromiso del escritor, reconfiguraron estos referentes.

Pero en el seno del Instituto entraban también otros aires. El 12 de enero de 1962, por resolución interna de la UNL, se aprobó el Reglamento de Concursos, que convalidaba el Art. 59, inciso c, del Estatuto Universitario y se llamó a concurso para cubrir las nuevas cátedras. El poeta Hugo Gola, participante del encuentro de 1957, ganó el concurso de Profesor Titular en el Departamento de Integración Cultural y en la Escuela de Cinematografía. También Juan José Saer pasó a integrar el claustro como profesor concursado en Crítica y Estética Cinematográfica. Estas incorporaciones aceleraron la transformación programática hacia un progresivo abandono del documental y de la encuesta como metodología de trabajo y una marcada preferencia por los largometrajes y la transposición fílmica de textos literarios. En lo formativo, tendieron a la incorporación de la obra literaria y a propuestas más «literarias» en los modos de leer. Con Gola y Saer se inició un camino hacia una «literaturización del cine» que, de acuerdo a las manifestaciones de los cursantes, dejaría una impronta indeleble en sus posteriores itinerarios. Patricio Coll recuerda:

Yo tuve ahí dos maestros, que fueron Hugo Gola que tenía la cátedra de Integración Cultural, y el turco Saer, que tenía la cátedra de Historia del Cine y Crítica y Estética y que eran los tipos que (...) realmente me abrieron la cabeza. En ese entonces hacía muy poco tiempo que Gola había traducido a Pavese, y él amaba a Pavese, y Pavese se dejaba amar. (Neil et ál., 2007)

Esta tendencia estimuló en los alumnos la lectura literaria. Y en esto, todos los consultados acuerdan en otorgar a estos dos docentes una función de motores de realización y de promotores de acercamiento a la literatura universal, que pueden haber actuado como catalizadores para nuevas producciones.⁵

Gola, desde su cátedra de Integración cultural, impulsaba un conocimiento reflexivo a partir del análisis dialéctico de la cultura, la sociedad y la política. Desde esta perspectiva, la creación artística era abordada en su singularidad evitando caer en las deformaciones ideológicas impuestas por la coyuntura para analizar la historia del arte. Mientras se tocaban los hitos esenciales de la literatura argentina o de los discursos estéticos, en realidad tanto Gola como Saer, desarrollaron una particular pedagogía de la lectura, tendiente a estimular las competencias estético-literarias y lograr mayor capacidad de interpretación de los síntomas de la historia.

Si bien Juani era menos ordenado que Hugo para dar sus clases, en cualquier momento te deslumbraba con observaciones agudas y luminosas, que además entraban a los temas con el filo de la mente creadora. Comentando «Las amigas», el film de Antonioni basado en la novela de Cesare Pavese «Entre mujeres solas», Juani dijo como al pasar, pero enfáticamente: «Antonioni leyó a Pavese entre líneas y desarrolló el tema de la imposibilidad de las relaciones amorosas entre personas de clases sociales diferentes». Quizás hizo otros comentarios. Es posible, aunque con esa frase ya era más que suficiente. Siempre la recordé, y siguiendo el camino que ella sugiere pensé muchas veces en la tragedia radical que implica la división social de clases, hurtando a las personas la posibilidad de relacionarse entre sí. También me llevó a reflexionar sobre mi propia formación espiritual, moldeada en los talleres de la llamada cultura popular, cuyas historias contaban exactamente lo contrario. (Priamo, en Neil et ál., 2007:107)

⁵ También es notable el sentido de identidad de pertenencia que se estableció entre los alumnos y sus activos docentes. Una especie de cofradía intelectual que trascendió lo puramente académico, se consolidó fuera de las aulas, en espacios activos de encuentro como el Bar de Osuna, o en casas particulares como la de Luz Creus y la de Saer en San José de Rincón. Rodolfo Alonso, poeta y cotraductor con Gola de los ensayos de Pavese, recuerda vivamente la casa de Gola en calle Vera.

Y en esta mención de Priamo vuelve a aparecer el nombre del escritor piemontés Cesare Pavese, leído apasionadamente por la generación de Saer y Gola. En el relato de Priamo es interesante detectar el modo cómo estos docentes pusieron en contacto a esa juventud impreparada y ávida de referentes universales con lo mejor de la literatura italiana del siglo xx, matriz referencial que ya había sido fecundada por la cultura del neorrealismo en los sustentos pedagógicos de la estética cinematográfica de Birri y Camusso. Opina Priamo:

Siempre pienso que el objetivo de esta generación, inmediatamente después de 1955, fue bastante similar a lo propuesto en Italia por los intelectuales antifascistas durante los años treinta y cuarenta, esto es, abrir la cultura a lo que Pavese llamaba «los vientos gallardos del mundo» (que allá se manifestó, entre otras cosas, con la febril empresa de traducción de la gran literatura norteamericana de los siglos xix y xx producida por Cecchi, Vittorini y el mismo Pavese). La fundación del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, tomando como referencia al Centro Sperimentale de Roma y al neorrealismo, fue exactamente eso. De allí que resulte también irrisorio el arrebato nacionalista de los dirigentes del Instituto en el 74, negando el «europeísmo» cultural del Instituto en su época inicial, cuando en realidad la virtud característica de aquella etapa fue precisamente ésa, donde la estética neorrealista era uno más de los «vientos gallardos» que debían renovar la cultura nacional. Asimismo, el cine documental que sirvió de modelo a los fundadores del Instituto también era europeo, producido por llamada Escuela Documental Inglesa, liderada por John Grierson. De allí que el primer libro editado en 1961 por la Editorial Documento, cuyo autor es Manuel Horacio Giménez, llevara precisamente ese nombre: Escuela Documental Inglesa [...] Respecto del «Arte» presuntamente negado por los principios estéticos fundantes del Instituto, debemos recordar que el texto de lectura obligatoria sobre estética cinematográfica dispuesto por Birri era como ya lo dije, «El cine en el problema del arte», de Luigi Chiarini. Es decir, el cine como uno más de los problemas de la creación artística. (Priamo, en Neil et ál., 2007:122–123)

4. Cesare Pavese, traductor de tradiciones

En otras sedes (Crolla, 2013; 2008; 2006), afirmamos que, si a lo largo del tiempo, la traducción habilitó la importación de un universo cultural «otro» a una cultura ajena en operación fundacional, convirtiendo espacios vacíos en unidades funcionales para la receptora, era posible una nueva ecuación triádica: traducción/tradición/tra-dicción, trasladando al último término el plural valor del «tra-dictum»⁶ que toda traducción inaugura. En los recorri-

⁶ Tra-dicción que en su polisemia sonora parece contener tanto la falta de lo que se traiciona como lo que se gana al postular una tra-dicción más allá de lo que se de-

dos del paradigma vigente sobre la traducción las comunidades productoras y receptoras la consideran la forma más privilegiada de leer. Es una lectura de signo plural y compartida porque, al socializarse la traducción por circulación espontánea o emprendimientos editoriales y al acompañarse además de un corpus de ensayos y crítica especializada, una nueva tradición emerge, gestada en el tra-dictum que cada comunidad cultural aporta. Un nuevo campo intelectual con incidencia tanto en la comunidad receptora (enriquecida con nuevas destrezas interpretativas y sensibilidades estéticas) pero que también impacta en lo que se traduce. Se establece así un fenómeno de doble valencia porque la cultura traducida, leída por la nueva, se repositiona y transforma. Por tanto afirmamos que traducir es *trans-decir* culturalmente.

Ejemplifiquemos estos postulados analizando la actividad de Pavese como traductor de la literatura americana durante la Italia fascista. Su postura crítica durante y después del fascismo iluminó los reposicionamientos asumidos por su generación. Fue ampliada posteriormente en los mismos escritores norteamericanos, cuando durante la postguerra tomaron conciencia de la incidencia que la tradición de lecturas y traducciones realizada por los italianos ejerció sobre ellos mismos.

Es notorio el temprano deslumbramiento experimentado por Pavese hacia la tradición americana. Con sólo veintidós años elaboró una tesis con el título *Interpretación de la poesía de Walt Whitman*. A partir de este gesto fundacional se posicionó como divulgador y crítico de esa literatura, difundiendo sus ideas en la revista *Cultura*, en su trabajo en la editorial Einaudi y como docente. Si bien su oficio de traductor debe haberse iniciado durante la adolescencia, debemos fecharlo en 1931, cuando publica en Florencia *Il nostro signor Wrenn*, traducción de la novela de Sinclair Lewis, primer escritor americano en obtener el premio Nobel.

Siendo profesor de Italiano en un Liceo de Torino, sus opiniones tendrían fuerte impacto en sus alumnos, en especial en el futuro escritor Primo Levi y en Fernanda Pivano, quien continuó posteriormente la tarea de traducción iniciada por su maestro. Como también lo recuerda su amigo Davide Lajolo (1978), el interés de Pavese por el mundo americano no nació sólo de sus lecturas, sino del cine de aventura de Hollywood, del cual era un apasionado. Con su incesante labor como traductor de autores americanos e ingleses —Whitman, Lewis, Joyce, Dickens, Defoe, Anderson y Melville, su predilecto— Pavese señala la medida del ansia de libertad de su generación y su necesidad de ejercer resistencia rompiendo los esquemas de la retórica fascista que negaba todo tipo de iniciativa y condenaba el pensamiento político de

signa. Un plus verbal que configura nuevas semantizaciones y originales operaciones formales en la lengua de llegada.

oposición. El régimen promovía un retorno a las tradiciones grecorromanas y al clasicismo, rechazando todo rasgo de novedad y modernidad que viniese del exterior, particularmente de un país democrático como EE. UU. Para contrarrestar la estrechez mental del fascismo y su obligada autarquía, Pavese y algunos otros de su generación, leyeron, tradujeron y difundieron la literatura norteamericana, la literatura de los orígenes, como un antídoto y una agresión al fascismo monumentalista. Una generación constreñida por una tradición arcaica y congelada (como los mármoles y mausoleos de su estética) se entusiasmó frente al descubrimiento de una literatura que visualizaron como nacida ya moderna, madura y pujante, y tan vigorosamente sanguínea que había arrasado con lo anquilosado y vivificado todo a su paso. Es allí, en ese torrente impetuoso, en esa «ferocidad de la pureza»⁷ de la literatura norteamericana del siglo XIX e inicios del XX, donde encontraron las herramientas ideológicas para proponer cambios sustanciales a la clausurada sociedad italiana. A la luz de estos postulados, la búsqueda de esta nueva tradición literaria y lingüística debe ser leída en Pavese como una lucha ideológica contra el oscurantismo de la época. Como llegó a afirmarlo, fue una revolución pacífica hecha de traducciones, ensayos, artículos y libros.

Reconociéndose en el gigantesco espejo de la democracia, la libertad y la inocencia primigenia de lo americano, estaban traduciendo y traduciéndose hacia otros códigos y otras posibilidades de expresión, intelectuales y políticas:

Hacia 1930, cuando el fascismo empezaba a ser «la esperanza del mundo» ocurrió que algunos jóvenes italianos descubrieron América en sus libros, una América reflexiva y bárbara, feliz y pendenciera, disoluta, fecunda, cargada con todo el pasado del mundo, y al mismo tiempo joven, inocente. Por algunos años estos jóvenes leyeron, tradujeron y escribieron con una alegría de descubrimiento y de rebelión que indignó a la cultura oficial, pero el éxito fue tan grande que obligó al régimen a tolerarlo, para salvar las apariencias. (Pavese, 1975:199)

Lo interesante de este recuerdo es el rescate de una experiencia singular que no volvería a repetirse en épocas posteriores, un período cuando en Italia poesía y política llegaron a ser casi una misma cosa, y la joven intelectualidad italiana pudo experimentar el efecto político y militante que tienen las elecciones en la lectura, la traducción y la instauración de nuevos circuitos de divulgación. Activaron concretas acciones de resistencia que al impactar en el poder socavaron el andamiaje del anquilosado conformismo político y academicista.

Una década después, reconoce Pavese, la posguerra había transformado

⁷ Rodolfo Alonso en el homenaje a Pavese en el marco de la *VIII Settimana della lingua italiana*, el 24 de octubre de 2008, en el Foro Cultural de la UNL, Santa Fe.

los ánimos pero los jóvenes intelectuales italianos madurados gracias a ese choque de sensibilidades, salieron renovados. Estaban preparados para ver e interpretar sus propias emergencias y para retraducir ahora desde la vieja Europa, lo que en ese momento auroral habían leído desde la emoción y desde el entusiasmo mientras inauguraban la tradición de la mejor tradición norteamericana. El *american way of life* y la prodigiosa felicidad de la era de la técnica celebrada en EE. UU. habían hecho su entrada triunfal en una Europa envejecida, anquilosada e incapaz de mirar con otras lentes las razones que permitieron la conflagración y el desastre masivo. Pero ese mito tiene una entidad bifronte que no pasó inadvertida en una mente tan preclara y analítica como la de Pavese. Mientras se renovaba la fe en la edad del desarrollo y de la producción, fue creciendo la sospecha de un total sojuzgamiento del hombre al poder omnímodo de la máquina y del dios dinero.

La construcción del mito americano, de la libertad encarnada en las instituciones y las obras americanas, es hacia donde se dirigieron Cecchi, Vittorini, Pavese y todos los que fundaron la nueva cultura del período entre guerras. Fue la cultura de una generación que ponía como signo distintivo de la propia dignidad la férrea oposición al régimen imperante y la defensa de la libertad intelectual como única posibilidad de supervivencia como escritores y hombres de su tiempo. Pero al mismo tiempo, la necesidad de construcción de un nuevo lenguaje literario que mostrara al mundo los mejores signos de la italianidad. A Pavese lo movían también estas cuestiones y las interpretó claramente en la novedad propuesta por escritores como Dreiser, Lewis, Anderson, donde se activaban las contiendas entre regionalismo y nacionalidad, entre primitivismo y universalismo. Con sólo veintitrés años, Pavese ya había podido elaborar el programa literario que enarbó a lo largo de su vida: el del provincianismo universal. Este programa postulaba la necesidad de penetrar en el carácter regional como único modo de nacionalizar la literatura, de bucear en las sólidas raíces regionales evitando caer en los límites estrechos del regionalismo o localismo a ultranza, a fin de generar nuevas impostaciones entre la lengua nacional literaria y los aportes dialectales. Dos términos, «provincia» y «nación», reaparecen en sus escritos junto a los de «lengua nacional», «dialecto», «lengua vulgar» y *slang*. Como Sinclair inventando el americano coloquial, Pavese buscaría toda su vida renovar lingüísticamente la prosa italiana, proponiendo una lengua literaria hecha de modismos, jerga, dialecto e italiano, sin olvidar nunca las fundamentales matrices grecolatinas. Una construcción, un lenguaje hecho poesía, pensado y recreado desde una pluralidad de tradiciones y madre a su vez de nuevas refundaciones.

Cesare Pavese tenía la convicción de que «tener una tradición es menos

que nada, es sólo buscándola que se la puede vivir».⁸ Buscar una tradición en los tempranos '30 lo obligó a traducir, a leer operativamente, una tradición «otra» para hacerla transitar y transignificar. Y al hacer visible los mecanismos de transposición, logró sacudir los cimientos anquilosados de la propia. Luego de las traducciones y lecturas de Pavese, la literatura y la cultura italiana no volverían a ser iguales, sino «fatalmente» norteamericanas, o como se entendió entonces, vigorosas y maduras.

Por su parte, el *american way of life*, signado por la apropiación y revisión que la cultura italiana y por ende europea había hecho de él, no saldría indemne tampoco de ese contacto. «En la zona» santafesina, leer la Italia del momento, y en especial a Pavese, implicó para Saer y Gola comprometerse con la discusión que se había entablado en el seno de la cultura de izquierda entre la interdicción ideológica y la creación, la valoración de la expresión literaria y artística. Gola estaba marcado por una controversia similar desde su juvenil militancia política de izquierda y encontraba en Pavese un espíritu afín, ya que éste también había adherido tempranamente al partido comunista. Pero la imposición de los preceptos del «realismo socialista» había provocado que su profunda convicción sobre la independencia creadora del arte entrara en colisión con la responsabilidad ideológica exigida a los intelectuales de la época. Sin embargo, la obra de Pavese brindaba marco sustentable para contrarrestar la cerrazón de la estética literaria local. Y en esa puesta en escena fue fundamental y fundacional la traducción que encararon Gola y Rodolfo Alonso de los ensayos que Pavese había incluido en *Lavorare Stanca* y que publican en *El oficio de poeta* por Nueva Visión, en 1957.

La traducción de ensayos escogidos de Pavese donde recogían buena parte de los trabajos más importantes del poeta italiano sobre creación poética y responsabilidad social de los intelectuales, es una buena prueba de sus preocupaciones de entonces [...] Por todo esto, el libro traducido por Hugo y Rodolfo Alonso, fue un estímulo para el pensamiento independiente de los escritores y artistas que sin abdicar de sus convicciones políticas resistían el dictado estrecho y autoritario del Estalinismo cultural. (Priamo, en Neil et ál. 2007:109)

⁸ Epígrafe al prólogo del volumen *Moby Dick* de Herman Melville, traducido por Pavese y publicado por Frassinelli, Torino, 1932. Para la segunda edición que apareció en 1941, Pavese revisó y volvió a escribir parte de este prólogo y lo fechó en octubre de 1941. Tomado de Pavese, C. (1975) «Herman Melville. El ballenero literato» en *La literatura norteamericana*, Bs. As, Siglo XX, p. 94

Finalmente esta producción constituyó un factor determinante para la fundación de una tradición de lecturas de fuerte impacto en las propuestas curriculares desde la creación del primer profesorado de Letras en el seno de la UNL en 1970. Tema que abordamos con mayor amplitud en el libro referido a la configuración de los espacios de la italianística en la universidad argentina, y en particular modo en la universidad santafesina.

Referencias bibliográficas

- AA. VV.** (1958) *Primera reunión de arte contemporáneo 1957*. Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral: Imprenta de la UNL.
- Aricó, José María** (1988) La cola del diablo. En Burgos, R. (2004) *Los gramscianos argentinos. Cultura y política en la experiencia de Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina.
- Birri, Fernando** ([1964] 2008) *La escuela documental de Santa Fe*. Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe: Prohistoria Ediciones.
- Bourdieu, Pierre** (1971 [1983]) *Campo de poder y campo intelectual*. Argentina: Folios ed. [Trad. Jorge Dotti].
- Crolla, Adriana** (2013) Traducción literaria en Argentina. Tradición, matrices culturales y tradiciones en perspectiva comparada, *Transfer VIII*: 1–2 (mayo 2013). Barcelona, pp. 1–15. ISSN 1886–5542.
- (2008) La traducción en la constitución de los paradigmas literarios del siglo XX. Indagaciones desde el paradigma borgeano y W. Gombrowicz. En *La traduzione* de Laura Pariani. En Camps. A y Lew Zybatow (ed.) *La traducción Literaria en la época contemporánea*. Barcelona: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften y Ministerio de Educación y Ciencia de España, pp. 137–152.
- (2006) La traduzione ‘attraverso’ la tradizione e la tradizione culturale: il caso letterario argentino. En *Heteroglossia* n° 9, Italia: Università degli Studi di Macerata, pp.1–33.
- Lajolo, Davide** (1960 [1978]) *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano: Oscar Mondadori.
- Neil, Claudia et ál.** (2007) *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956–1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Pavese, Cesare** (1975) *La literatura norteamericana*. Buenos Aires: Siglo XX.

La traducción universal: sobre la *Antología del poema traducido* de Lysandro Galtier

Venturini Santiago*

1. Antologías de traducción: la mole de Galtier

Desatendidas durante mucho tiempo, las antologías son artefactos críticos e históricos que pueden contribuir de manera nada despreciable en la reconstrucción de los diferentes estados de un campo literario, ya que montan cánones transitorios y exponen los intereses y las representaciones legitimadas por ciertos agentes en el interior de ese campo:

Tanto las historias literarias como las antologías son instrumentos al servicio de las operaciones canónicas (...) que tienen lugar en el seno de toda cultura impresa, pues tienden a la fijación y perpetuación de una serie de autores y textos esenciales que son presentados como valores estables y representativos de una literatura concreta. (Salazar Anglada, 2009:36).

* Doctor en Letras. Licenciado y Profesor en la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias (Universidad Nacional del Litoral). Becario posdoctoral del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas. Docente de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL). Ha sido nombrado recientemente investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su tema de investigación es la traducción literaria.

Género privilegiado de la colección, la antología es también el género más sobredeterminado: dado que todo puede coleccionarse —reunirse, ordenarse, es decir, antologarse—, y dado, sobre todo, que no hay colección que no sea azarosa y no esté indefinidamente abierta e incompleta, las antologías son el resultado de operaciones demasiado ostensibles de selección (recorte), clasificación (recontextualización) e interpretación (revalorización) de su material. Como resultado de estas operaciones, toda antología implica la creación de una sintaxis, de una cadena sintagmática en la que, por el principio de la combinación, los elementos —textos, nombres de autor— adquieren un nuevo sentido, diferente del que pueden tener cuando se los considera aisladamente.

Las «antologías de traducción» (Frank, 1998:13) o «antologías traducidas» (Romano Sued, 2000:41)¹ llevan a cabo estas operaciones en el marco de un vínculo interlingüístico e intercultural, por lo que aparecen como un espacio paradigmático en el que rastrear las lecturas de autores y textos de otras lenguas que una literatura cristaliza, lectura atravesada por valores y representaciones más o menos explícitos. Lo específico de la antología de traducción es la duplicación que la configura: si la antología es un dispositivo que pone textos a funcionar de una manera orientada, las antologías de traducción exhiben textos que ya están previamente atravesados por el carácter interpretativo y valorativo de la práctica que los reescribió.

Los criterios para la tipologización de las antologías de traducción pueden ser diversos, y sobrepasan a los parámetros obvios como el temático o el genérico. Puede pensarse, como lo ha hecho Romano Sued, en los modos de inclusión de las literaturas extranjeras, y hablar así de antologías monoliterarias, bilaterales (bilingües), antologías de literatura «universal» o «antologías multilaterales» (Romano Sued, 2000:41). Otro criterio posible se relaciona con los agentes que intervienen en el armado de una antología, cuya participación es decisiva. Como lo ha señalado Anthony Pym, frente a la visión de una autoría original, dominante en la historia literaria, la traducción y la antologación de textos —dos actividades consideradas no autoriales— plantean un desafío, en la medida en que pueden funcionar como un «doble negativo» haciendo de las antologías de traducción instancias claramente autoriales (Pym, 1995:252).

¹ «Las antologías literarias traducidas son variantes (genéricas) que señalan la intencionalidad de la práctica literaria como conjunto de prácticas discursivas en las que se pone en juego la tensión entre lenguas, literaturas y culturas en sus movimientos de contacto, intercambio, hibridación, inclusión o expulsión de materiales y contenidos (léxicos, estilos, géneros, temas, etc.). De allí que, en tanto configuraciones literarias reproductivas, puedan estimular, en un medio apropiado y en determinadas circunstancias, prácticas productivas tan originales como intensas» (Romano Sued, 2000:41).

Armin Paul Frank habla de dos tipos de antologías de traducción: por un lado, la «antología de editor», que se configura como la exhibición de una selección de traducciones disponibles en una lengua determinada, y por el otro la «antología de traductor»; mientras que la primera es una muestra de las traducciones disponibles ya publicadas en una determinada lengua y en un momento dado, la antología de traductor es una muestra pero, al mismo tiempo, un «vehículo de transferencia: amplía el cúmulo de traducciones existentes, en su primera aparición o en las sucesivas» (Frank, 1998:14).²

La traducción literaria. Antología del poema traducido es publicada en 1965 por Ediciones Culturales Argentinas. La editorial, que en el momento de aparición de la antología formaba parte de una nueva Subsecretaría de Cultura, había sido creada un año antes por la Dirección General de Cultura, dependiente del Ministerio de Educación y Justicia del gobierno de Illia. No hay que subestimar el dato, ya que sitúa al proyecto en otras coordenadas: un encargo institucional, un trabajo promocionado como parte de un plan editorial gubernamental que aporta una muestra más del modo en que la traducción se instaló de modo definitivo, sobrepasada la primera mitad del siglo pasado, como una práctica literaria merecedora de una reflexión más sistemática (reflexión que, claro está, se había llevado a cabo antes, aunque tal vez de modo más disperso).

El responsable de la voluminosa *Antología del poema traducido* es Lysandro Z. D. Galtier (1901–1985). Poeta bilingüe —comenzó escribiendo en francés para hacerlo más tarde en castellano—, ensayista, pintor y escultor, Galtier fue también un importante traductor (y obtendrá un tardío reconocimiento por esa labor en 1984, un año antes de su muerte, cuando se le otorgue el Premio Konex). Rolando Costa Picazo lo definió con una frase contundente: «Lysandro Galtier fue uno de los que más hizo por la traducción en la Argentina» (Costa Picazo, 2003:136). Su nombre aparece ya durante la década del 20 en las páginas de la vanguardista *Martín Fierro* (Nº 32, agosto de 1926), como autor de «la primera traducción al español» de *Zona* de Guillaume Apollinaire.³ A lo largo de décadas, Galtier firmó versiones de Henri Michaux, Aimé Césaire, Giorgios Seferis y Saint–John Perse, además de haberse dedicado a la difusión de la obra del poeta lituano de lengua francesa Oskar Vladislav de Lubicz Milosz, de quien tradujo unos 16 títulos (Camerotto, 2013:29).

² La traducción de citas provenientes de referencias bibliográficas en lengua extranjera es mía.

³ En esa misma entrega de la revista, Antonio Vallejo firma un artículo sobre el trabajo de Galtier como ceramista. Galtier publicará poemas en francés en números posteriores de *Martín Fierro* (Nº 36, diciembre de 1926 y Nº 40, abril de 1927).

La antología preparada por Galtier se organiza en tres tomos. El primero es un extenso tratado sobre la posibilidad, las alternativas y la práctica de la traducción: el tomo aparece como un marco de lectura para los otros dos, pero no está exento, como veremos, de la operación de antologización. El segundo y el tercer tomo constituyen la antología propiamente dicha, y el conteo es asombroso: «586 poemas traducidos por 213 traductores, correspondientes a 210 poetas» (Galtier, II 1965:7). Mientras que el segundo tomo presenta traducciones a nuestro idioma de poetas extranjeros —desde Homero hasta Dylan Thomas, ordenados cronológicamente—, el tercero aparece como una antología de la «extraducción»: reproduce las versiones a otras lenguas de poetas que escriben en castellano.

Considerando los criterios posibles de tipologización que apuntamos antes, podría definirse a la *Antología del poema traducido* como una antología «multilateral» —multilateralidad sobre la que reflexionaremos más adelante—, y una antología, principalmente, de editor: Galtier es el orquestador, quien vuelve a poner en circulación un conjunto de traducciones publicadas durante décadas en revistas o libros de autor dentro del campo editorial argentino. A través de la recopilación, de este rastreo de publicaciones argentinas, se logra un efecto *panorámico* que se relaciona con el que Frank define como uno de los rasgos de las antologías demasiado amplias, abiertas:

Aunque la selección está determinada en parte por la disponibilidad de traducciones en la lengua de la antología, se tiende a estabilizar, transitoriamente, el sentido entre los lectores interesados del país receptor, de lo que constituye la poesía relevante del mundo. (Frank, 1998:13)

2. «Tarea humilde, proceso riguroso»

«Disquisiciones en torno al problema infinito de la traducción» es el título del tratado que abarca el primer tomo de la antología de Galtier. El volumen se configura como una primera entrada crítica a la cuestión de la traducción, destinada a los potenciales lectores de la antología —tal como se percibe en el repaso histórico que abre el tomo y en los subtítulos que lo organizan⁴— y es en cierta forma externo a la misma, aunque esté atravesado por una operación clara de antologación: lo que se antologan son anécdotas y citas críticas, «muy altas y autorizadas opiniones» sobre la traducción (Galtier, 1965:29). El *problema infinito* que adelanta el título se plantea a través de la orquestación de

⁴ Como «De la traducción en general, de sus maneras o sus métodos», «Traducción de la poesía» o «Las trampas de las lenguas y los modismos».

citas provenientes de diversos nombres vinculados a la filosofía y la literatura,⁵ cuyo encadenamiento marca el avance del trabajo argumentativo de Galtier. Galtier, que posee sin dudas un dominio bibliográfico del tema, vincula y contrasta citas sin despegarse, muchas veces, de los dictámenes ajenos.

De los diferentes apartados que ordenan la exposición, hay tres que avanzan de modo más explícito hacia una posible conceptualización de la traducción, al tiempo que exponen una representación de la práctica y del trabajo del traductor. «De la traducción en general, de sus maneras o sus métodos» se inicia con la actualización de una dicotomía que marcó históricamente el pensamiento sobre traducción: la contraposición entre «traslado literal» y «traslado libre», que Galtier redefine, retomando a Georges Chapman, como *literalismo* y *librismo* (Borges había indagado una oposición similar en un ensayo de la década del 20⁶). Galtier critica, a través de citas, ambas opciones: a la primera porque no logra ser «más que el reverso de un tapiz» —imagen definitoria de la traducción que tiene varias referencias a lo largo de la historia—; a la segunda, porque «repugna la dignidad de las palabras, cae en las interpretaciones. Y las interpretaciones, ya lo sabemos —ya lo sabe el lector— no son aptas, sino contrarias a la legítima ejemplaridad, al carisma de la fidelidad de un texto» (Galtier, 1965:19). La idea de la interpretación —o interpretaciones, porque

⁵ Nombres como Paul Valéry —referente ineludible para Galtier—, José Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Friedrich Schleiermacher, André Gide, Johann Wolfgang von Goethe, Valéry Larbaud, Miguel de Unamuno, Heinrich Heine, Chateaubriand, Juan Ramón Jiménez, Fray Luis de León, Percy Bysshe Shelley, Jorge Luis Borges, Benedetto Croce y Vicente Fatone, entre otros.

⁶ En «Las dos maneras de traducir» (1926), Borges postula la existencia «universal» de dos clases de traducciones: una literal y otra perifrástica. La primera es la que practican las «mentalidades románticas», para las cuales la literalidad es signo de fidelidad a la individualidad del artista —y por lo tanto, de la obra—, aun cuando «el anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con dulzuras y enfatizarlo todo hasta la mentira» (Borges [1926] 1997:381). La traducción perifrástica, por otra parte, es la que practican las «mentalidades clásicas», interesadas no por el sujeto creador sino por la obra misma, interés que las exime de los dilemas de la fidelidad, ya que la creencia en la perfección formal toda obra extranjero debe sufrir un trabajo de adaptación. En cierta forma, sólo en cierta forma, Borges había procedido de este modo un año antes de la publicación de su ensayo, cuando llevó a cabo una aclimatación de «la última hoja del Ulises» de James Joyce en el N° 6 de Proa (agosto de 1925), a través de cambios léxicos, omisiones y la reconstrucción de un cronotopos pampeano en el monólogo de Molly Bloom (Willson, 2004:126–132).

el riesgo es la pluralidad— como un movimiento desleal al texto traducido dado que desplaza el foco de ese texto a su recepción y a las conclusiones del lector—traductor —como si pudiera ser de otro modo—, se sostiene en un imaginario sobre la lengua y la literatura como configuraciones incorruptibles pero también transparentes, y acaba por reducir a la traducción a una operación lingüística; porque al mismo tiempo que Galtier define a la práctica como un «ejercicio espiritual» o «un manipuleo suntuoso de los misterios» (Galtier, 1965:24), dictamina que su éxito se encuentra por fuera del errático trabajo hermenéutico que supone toda lectura.

La discusión sobre la oposición entre *literalismo* y *librismo* recorre todo el apartado y se reitera en las cuestiones en las que se detiene Galtier, como la ya clásica alternativa planteada por Friedrich Schleiermacher en 1813 —que puede resumirse en estos términos: o se acerca al autor al lenguaje del lector o se lleva al lector al lenguaje del autor— o la célebre polémica entre Arnold y Newman sobre la traducción de Homero, a mediados del siglo XIX. Después de recuperar otras voces —Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Valéry— Galtier asume el discurso durante un párrafo para terminar reconociendo que la «traducción del libro ha sido un mal necesario» (Galtier, 1965:21). La sentencia, leída en el preámbulo a una colosal antología de traducciones de cientos de páginas, muestra el dilema de la traducción, su paradoja: el hecho de que la traducción siempre se lleva a cabo de todas formas, *a pesar* de todo y aunque esté condenada, a priori, o en términos absolutos, a fracasar.

En «Traducción, tarea humilde, proceso riguroso», Galtier elabora de manera más contundente su punto de vista sobre el tema. Apenas se inicia, Galtier confirma la crítica que Jacques Derrida lanzó hace más de una década al pensamiento sobre traducción, cuando señaló que la filosofía o la ética de la traducción —si es que puede hablarse de tales— están reducidas, la mayor parte de las veces, a una filosofía o ética de *la palabra*. Como lo señala Derrida, «en el origen de la traducción está —equivocadamente— la palabra» (Derrida, 1999:27)⁷ y Galtier cree, con Valéry Larbaud y Cicerón, que «todo el trabajo de traducir es pesar palabras» (Galtier, 1965:22). Este trabajo se lleva a cabo en el marco de una representación determinada —¿romántica?— de las lenguas y una reverencia a la figura del autor: «el ritmo de un texto (...) está relacionado y sujeto a la respiración de un autor, en la medida en que ésta está regulada por la circulación sanguínea» (Galtier, 1965:24). Estas representaciones tienen un impacto directo en la definición que Galtier lleva a cabo del traductor, un *servidor*:

⁷ Y agrega: «Nada es menos inocente, pleonástico y natural, nada es menos histórico que esta proposición, aun cuando parezca tan evidente. No siempre ha sido así, ustedes bien lo saben» (Derrida, 1999:27).

Porque el traductor es el más modesto de los artistas y tiene muchas veces que conformarse, como recompensa, con haber logrado su pleno designio: con haberse vuelto un vidrio tan transparente que se creería que no hay vidrio, según solía decir Gogol. La humildad, la paciencia, la honestidad escrupulosa, la modestia y el anonimato, son sus virtudes excelsas, sus cualidades máximas. Servir y servir en silencio es su consigna, su título mejor, su título más secreto. No será tal vez llenado de gloria, pero Dios le llenará de sí. (Galtier, 1965:24)

Esta definición del rol del traductor no es una excentricidad de Galtier: además de constituir una de las representaciones históricamente más fuertes —claramente ligada, aunque no directamente homologable, a la condición marginal que se le adjudicó también históricamente a la traducción—, representa una ideología de traductor vigente todavía hoy.⁸

Esta definición del traductor es, además, correlativa de una definición de traducción. La sumisión o servilismo que se le exige a la práctica —la traducción es «una tarea humilde»— no supone una actividad pasiva frente al texto sino un trabajo crítico con el mismo, algo que Galtier se encarga de señalar. No obstante, resulta válido interrogar esta conceptualización en su posibilidad, o al menos en su énfasis: porque si se tiene en cuenta que la traducción es la práctica de la diferencia y que su diferir le resulta inevitable, o mejor dicho, irremediable, entonces ese servilismo aparece como una declaración vacía, igual que la proclama, afortunadamente abandonada, de la *fidelidad*, ese valor difuso e inservible porque no define nada y se agota en el gesto moral. La insistencia en una traducción servil y un traductor invisible parece sólo útil como un reparo, como un límite o coto a la potencia de ese diferir, como una muestra de lo moderado que puede ser el comportamiento de un traductor frente al texto extranjero.

En otros pasajes de su introducción, Galtier elige citas o fragmentos que complejizan esa definición de la traducción —e incluso la hacen tambalear—, aportes que muestran su autonomía como práctica. Aparece, por ejemplo, Ortega y Gasset para señalar que la traducción es un género en sí mismo cuya función no es duplicar la obra extranjera sino, apenas, conducir hacia ella; o

⁸ En la configuración de una «Nueva filología», Delfina Muschietti sostiene la necesidad no de un «traductor narcisista», que «hace escuchar su voz en vez de la respiración del original» (Muschietti, 2006:s/n), sino de un «traductor-invisible» que sea «fiel a una respiración fantasma que llega y se desprende de ese hecho que es el poema». La referencia recurrente de Galtier a la importancia de captar «la respiración» del texto, podría marcar una semejanza con la propuesta de Muschietti, pero esta semejanza es solo aparente, dado que en Muschietti el término «respiración» se inserta dentro un productivo cruce teórico entre los aportes de Tinianov, Deleuze y Derrida, entre otros.

Benedetto Croce, quien afirma que la buena traducción es aquella que tiene valor como obra de arte y puede vivir independientemente del «original». Incluso encontramos un apartado titulado «La traducción como obra de arte», en el que se lee la siguiente afirmación: «Por las sutiles aproximaciones en las que el traductor se ve asediado y en la medida en que *escribir es siempre traducir*, su faena recuerda, además, a la actividad creadora pura» (Galtier, 1965:48).

Esta cuestión aparece, al mismo tiempo expuesta y negada, en el apartado «Traducción de la poesía» uno de los más extensos. Luego de plantear la pregunta clásica: ¿puede traducirse la poesía? y de señalar uno de los obstáculos más álgidos —y clásicos, otra vez— para el cumplimiento de esta tarea, la rima, Galtier lleva a cabo una crítica de algunas de las versiones al castellano de *Le cimetière marin* de Paul Valéry: así critica, por ejemplo, la traducción extremadamente aliterada de un verso firmada por Gerardo Diego o la desafortunada decisión de Ángel Battistesa de traducir el poema en alejandrinos rimados, lo que le obliga a retorcer y ampliar el endecasílabo de Valéry. Pero a estas y otras críticas Galtier las enuncia desde ese imperativo del servilismo y la exactitud que sostiene su idea de traducción; sanciona las soluciones dadas por otros poetas según un mismo argumento: su alejamiento desmesurado respecto texto original, sin tener en cuenta, porque esa idea se lo prohíbe, que las decisiones que toman los traductores están ligadas a lecturas de los textos y al énfasis de ciertos aspectos del texto en desmedro de otros; es decir, que toda traducción implica una *manipulación*.

El volumen se cierra con un apéndice extenso, una miscelánea en la que se mezclan textos de diversa índole: reglamentos de premios, informes, encuestas, listas, transcripciones, etcétera. A la «Defensa de la traducción» que abre el apéndice —un trabajo de Galtier presentado en un congreso de escritores— le siguen los «Estatutos de la Federación Internacional de Traductores» y el «Discurso de su Santidad el Papa Pío XII» a la misma asociación, donde se afirma que la traducción de la Biblia «puede servir de modelo e ideal a todos aquellos que se dedican a la tarea de traducir textos profanos», declaración que admite una lectura irónica si se tiene en cuenta lo que ha señalado Henri Meschonnic: que la traducción de la Biblia es «un cúmulo de problemas único», que las sucesivas traducciones, a partir de la 70 (siglo III a.C.) contribuyeron a la progresiva cristianización de esos textos y tuvieron un carácter «borrador» (de lo hebraico, del ritmo, de la poética) (2004:81; 2007:15–27). Si vale la pena detenerse en este apéndice es por su aspecto documental: la selección de Galtier intenta dar cuenta del estado de la traducción en el mundo editorial, de su precariedad y, al mismo tiempo, del proceso de profesionalización y de institucionalización a través de iniciativas (como la Federación Internacional de Traductores) o los premios a la traducción (Galtier se detiene en el premio a la traducción del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, premio que, además, le fue adjudicado a él mismo como traductor en 1961).

3. «Nutrida antología de la poesía universal traducida»

En la «Advertencia preliminar» que abre el segundo tomo, Galtier expone el plan de su antología y explica rápidamente sus principales características: el alcance internacional, el ordenamiento cronológico, el formato no bilingüe. Es previsible que en ese paratexto aparezca planteada, además, la pregunta obligada de toda antología: la pregunta por lo incompleto de la colección que presenta, por sus omisiones; pregunta que se responde invariablemente de la misma forma: con la constatación de la parcialidad inevitable de la forma antología. Hacia el final de esta introducción, además, Galtier afirma que su trabajo tiene una «insalvable falla»: la de ser *personal*, declaración por medio de la cual asume todas las decisiones como diagramador y compilador —es decir, editor— de su selección.

En el cumplimiento de esa labor de edición hay una cuestión central relacionada con la operación básica de toda antología, que adquiere en este caso una dimensión desmesurada: la recopilación. La *Antología del poema traducido* es un artefacto voluminoso que repone una cantidad enorme de traducciones aparecidas en diferentes publicaciones nacionales (diarios, revistas y libros de autor). Hay un trabajo de rastreo bibliográfico cuya magnitud queda expuesta hacia el final del tercer tomo, en ese índice de «Periódicos, diarios y revistas» que consigna los más de 70 títulos de los que fueron extraídas las traducciones. Estos títulos trazan un arco que cubre medio siglo de publicaciones en nuestro país: desde revistas de finales del siglo XIX —como el *Mercurio de América*— hasta otras contemporáneas a la salida de la antología (como *Davar* o *Grecia*). En esta lista figuran no sólo las célebres revistas literarias y culturales de la primera mitad del siglo pasado —*Nosotros*, *Proa*, *Martín Fierro*, *Sur*, etcétera— sino también publicaciones de otras provincias, como las cordobesas *Signo* o *El pueblo* y la *Revista de estudios franceses* de Mendoza. Entre los diarios, *La Nación* es sin dudas la referencia más recurrente. Esta lista se completa con las revistas extranjeras —Galtier incluye, por ejemplo, la traducción de Wilhelm Klemm publicada por Borges en la madrileña *Ultra* (1921–1922)— revistas que tendrán importancia, sobre todo, para el armado del tercer tomo. Muchas de las traducciones son extraídas, claro está, de libros de autores ya traducidos en este país, así como también de antologías de poesía extranjera como *Poesía francesa moderna*, *Poesía británica moderna* (ambas de 1945) o *Poesía italiana contemporánea* (1956). Estos títulos se consignan en el índice «Antologías, selecciones», que cierra, junto con otros, el tercer volumen.

En este sentido, la antología genera un efecto *panóptico*, ya que permite reconstruir —aunque sea a través del recorte impuesto por el criterio de Galtier como editor, y de modo fragmentario, debido a dificultades propias de la

tarea de antologación⁹ — los intereses y las elecciones, es decir, los cánones de las prácticas de traducción de poesía en nuestro país durante medio siglo. Por eso Galtier afirma que su antología «conciene privativamente a los argentinos en cuanto a su quehacer poético» (Galtier II, 1965:8). Al mismo tiempo, esta tarea de recopilación le permite a Galtier componer un exhaustivo catálogo de nombres de traductor que presenta hacia el final el volumen en el «Índice de traductores del segundo tomo» (Galtier II, 1965:527–532), índice que da cuenta, al igual que los otros incluidos, de la voluntad de configurar un instrumento documental. Allí aparecen nombres clave para la traducción en Argentina, que se extienden también a lo largo de medio siglo: desde los «gentlemen importadores» (Willson, 2007:21) como Bartolomé Mitre o Joaquín V. González hasta otros traductores contemporáneos como Victoria y Silvina Ocampo, Borges y, sobre todo, traductores que se dedicaron casi exclusivamente al género: Nydia Lamarque, Alberto Girri, Raúl Gustavo Aguirre, Roberto Juarroz y el mismo Galtier, entre otros. En la inclusión de este índice, además, puede leerse una confirmación: la del traductor como un agente cultural específico, que adquiere una visibilidad comparable a la de los textos que traduce (por eso en el cuerpo de la antología, la mención del traductor es un dato infaltable¹⁰).

Deteniéndonos ahora en la cuestión de la selección de autores —las inclusiones—, el criterio «universal» que se plantea la antología expone un espectro amplísimo de nombres y hace que sea inútil el trabajo de detallar todas las omisiones (que existen, por supuesto: en el volumen no aparece ningún poeta chino, por ejemplo), simplemente porque la universalidad es un objetivo utópico, capaz de volver falible, a priori, a cualquier antología. Resulta más interesante pensar a los elegidos. Es posible llevar a cabo una observación general sobre la operación de selección: en la antología de Galtier lo universal es, en gran medida, francés. Los nombres —y los textos— franceses son, como lo ha señalado Romano Sued, predominantes.¹¹

⁹ En las páginas de la «Advertencia preliminar» Galtier confiesa que «no siempre me ha sido posible dar con el material de cuya existencia sospechaba o tenía noticia cierta. Nuestras bibliotecas públicas dejan mucho que desear en lo que se refiere a la colección de revistas de carácter literario, entre cuyas páginas duermen olvidadas muchas traducciones valiosas de poemas aún no recogidos en volumen» (Galtier II, 1965:8–9).

¹⁰ Salvo alguna excepción, como la de un poema de Dylan Thomas en el que se cita la fuente pero no el nombre de su traductor (Galtier II, 1965:493).

¹¹ En el marco de un estudio sobre las antologías de traducción, Romano Sued se detiene en la Antología del poema traducido y detalla la cantidad de autores, poemas y traducciones correspondientes a cada lengua. En los cómputos es posible advertir el contraste: «Griego: 5 poemas de 3 autores con 5 traducciones; Latín: 3 poemas de

Esta *francofilia* admite diferentes explicaciones, al menos dos. En primer lugar, como traductor, Galtier se dedicó sobre todo a la poesía francófona y su conocimiento de los escritores en esta lengua fue sin dudas más amplio. Aunque hay además una clara afinidad estética, una preferencia que orienta esas inclusiones. Un indicio de esta preferencia aparece ya en el primer tomo de la antología, en el brevísimo apartado «La lengua francesa y la traducción», donde Galtier postula al francés como una lengua difícil por ser la lengua de «la poesía misma», tal como lo demuestran Valéry o Mallarmé. En segundo lugar, este predominio puede explicarse en términos de una jerarquía de las lenguas de traducción literaria en Argentina, en la que el francés ocupó una posición privilegiada desde el siglo XIX y hasta al menos hasta mediados del siglo XX.¹²

La representatividad de los autores, en términos de cantidad de textos y extensión (cantidad páginas) es altamente variable. Hay una gran diferencia entre los nombres más representados, como William Shakespeare, Charles Baudelaire, Paul Claudel, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Saint-John Perse y Oscar W. L. Milosz —estos dos últimos, ya traducidos por Galtier antes de la aparición de esta antología— y aquellos que aparecen con un solo poema, como Friedrich Hölderlin, Herman Hesse, Tristan Corbière o Emily Dickinson (a quien se le concede menos espacio que a Delfina Bunge de Gálvez). Es necesario volver a señalar que estas disimetrías no obedecen sólo a la preferencia o el gusto de Galtier como editor, sino también a la disponibilidad de traducciones de los autores en nuestro país (la traducción de los poemas Dickinson que llevará a cabo Silvina Ocampo, por ejemplo, no circulará sino hasta dos décadas después de publicada esta antología de Galtier).

Galtier hace un uso más que moderado de las notas, aunque con diferentes funciones: en un par de oportunidades aporta una breve información bio-bibliográfica sobre el autor, en otro caso aclara un nombre geográfico, en otro la utiliza para legitimar del texto incluido¹³ o para destacar que se

2 autores con 3 traducciones; Persa: 1 poema 1 traducción; Francés: 134 poemas de 45 autores con 199 traducciones (entre ellos están representados autores que si bien no son franceses escribieron sin embargo en francés como por ejemplo Milosz, Heredia, etc); Inglés: 54 poemas de 34 autores con 66 traducciones (incluye autores británicos y norteamericanos); Italiano: 29 poemas de 11 autores con 33 traducciones...» (Romano Sued 2000:47–48).

¹² Como lo ha señalado Lisa Bradford: «desde inicios del siglo XIX y hasta 1960 el uso de escritores franceses para validar la producción local continuó dando frutos, aun cuando los modelos eran a menudo inadecuados o manipulados en beneficio de una utilidad local» (Bradford, 2009:230).

¹³ En «Caída de un Ángel» de Alphonse de Lamartine, traducido por Lugones, Galtier

trata de una traducción pionera.¹⁴ Las aclaraciones que aparecen junto a la mención del traductor y la referencia bibliográfica sí cumplen, en cambio, una función homogénea: explicitan la traducción indirecta en el caso de autores provenientes de lenguas que tienen un vínculo menos fluido con el castellano, como el bengalí Rabindranath Tagore (o Tahkur, traducido por Girri a partir de una versión inglesa) o el griego Angelos Sikelianos (traducido por Eduardo González Lanuza, a partir de una traducción inglesa y otra italiana), entre otros. Esta cuestión demuestra que la ambición de acercarle al lector la «poesía universal» es limitada y acaba cumpliéndose siempre a través del filtro de las pocas lenguas que tienen un vínculo histórico y continuado con el castellano (como el inglés, el francés o el italiano, las predominantes).

Por otro lado, en varios momentos de su antología, Galtier repite un ejercicio: coloca el poema en lengua extranjera seguido de dos o más —hasta seis— versiones castellanas firmadas por diferentes traductores. La posibilidad de este experimento —que da cuenta del trabajo de rastreo que emprendió Galtier como editor— está limitada a la centralidad del poeta en cuestión, por eso se lleva a cabo con Shakespeare, Baudelaire, Nerval o Valéry, aunque también con alguien menos célebre —o coyunturalmente célebre— como José María Heredia. En su «Advertencia preliminar», Galtier señala el fin de este ejercicio: que el lector «pueda darse una idea de las sutilezas y múltiples probabilidades de interpretación y de conformación que presenta todo poema y el distinto grado de sensibilidad y de fidelidad que pone en juego cada traductor en su tarea» (Galtier II, 1965:8). Para volverse plausible, esta percepción necesita la presencia del poema en su lengua, por eso es el único momento en que la antología se vuelve bilingüe, con el fin de promover una lectura contrastiva.

incluye una en la que se lee: «Lugones consideraba a éste como el único poema épico que produjo el siglo XIX» (Galtier II, 1965:79).

¹⁴ La traducción que firma Jacinto Cárdenas de la «Balada de la cárcel de Reading» de Oscar Wilde es definida como la «Primera traducción al castellano que se conoce» (Galtier II, 1965:171). Galtier tal vez se apresura con la declaración, dado que ya en un número de *El Mercurio de América* (diciembre de 1898), una revista que él mismo utiliza como fuente para su antología, había aparecido una traducción en prosa del texto de Wilde, con la mención: «Traducido por H.D.»

4. Productos de exportación

El tercer volumen de la *Antología del poema traducido* es una rareza: constituye, como ya lo señalamos, una recopilación de «autores argentinos traducidos a otros idiomas» conformada por 78 nombres, a la que se agrega un anexo aún más excéntrico: un breve apéndice de «autores de expresión española, francesa, inglesa y portuguesa traducidos a otros idiomas por autores argentinos» (el título del apéndice termina siendo casi más extenso que lo incluye).

En esta antología, las lenguas extranjeras en las que aparecen los poetas argentinos también se ordenan de manera jerárquica: predomina otra vez el francés, seguido por el inglés y el italiano, aunque pueden leerse además poemas de autores argentinos traducidos al alemán o al portugués e incluso otros pocos al lituano, checo, serbio, sueco e idish (sin contar el poema de Calixto Oyuela traducido, como un ejercicio excéntrico, al latín). Sin dudas, hay un interés por exponer la materialidad de las lenguas y, sobre todo, por volver visible el modo en que la traducción supone una transformación radical de los textos, para impulsar al lector a un trabajo de cotejo: «Là! Je commence à chanter/ aux accents de la guitare», dicen los dos primeros versos de *Martín Fierro* en francés, para demostrar esta cuestión.

No obstante, más allá de promover la curiosidad y una percepción de la otredad, sería interesante poder pensar a este tercer tomo como una antología de la «extraducción» argentina, esto es, un catálogo de los autores y textos literarios nacionales que se exportaron a otros espacios literarios (Casanova, 1999:182; Adamo, Añón y Wulichzer, 2009:14), a través de antologías,¹⁵ revistas¹⁶ o libros de autor.¹⁷ Cualquier conjetura debe tener en cuenta, sin embargo, que no pocas de esas publicaciones en lengua extranjera surgieron originalmente en nuestro país y su circulación por los territorios de cada lengua pudo haber ser limitada o nula. Aún así, es posible interrogar esta recopilación para tratar de entrever, aunque sea de modo aproximado, el derrotero seguido por ciertos autores vernáculos en el ámbito de otras lenguas y literaturas, y el éxito conseguido en su incursión en el espacio literario internacional. Como lo ha señalado Pascale Casanova, la exportación de textos

¹⁵ Las más citadas son: *Antología della poesia argentina moderna*, de 1927; *Argentinische Lyriker*, de 1960; *Anthologie de la poésie Ibéro-Américaine*, de 1956 y *Argentine anthology of modern verse*, publicada en 1942 en nuestro país.

¹⁶ Como *La revue argentine o Lettres Nouvelles* (París), *Cahiers du sud* (Marsella), *Dienrastis Draugas* (Chicago), *Humboldt* (Hamburgo) o *Leitura* (Río de Janeiro).

¹⁷ No es lo más común pero se registran casos. La mayor parte de los poemas de Roberto Juarroz, por ejemplo, provienen de una edición belga de su *Poesía vertical*, publicada en 1962.

desde una «pequeña lengua fuente» o una «literatura poco valorada» a una «lengua literatura central» —como el inglés o el francés— es «mucho más que un cambio de lengua; es, en realidad, el acceso a la literatura, la obtención del certificado literario», es una «traducción–consagración» (Casanova, 1999:182). Esta es, por ejemplo, la situación de Borges: no es extraño que en las páginas de la antología de Galtier sea el poeta más exhaustivamente representado —en un momento en que su visibilidad en la escena internacional continuaba creciendo de forma exponencial¹⁸—, con traducciones al francés, italiano, inglés, alemán y serbio. La cantidad de traducciones —y la variedad de lenguas— es directamente proporcional a la posición del autor en el escenario mundial. Pero detrás de Borges hay otros nombres que gozan, al menos en la antología de Galtier, del renombre políglota de la traducción, como Alfonsina Storni (traducida sobre todo al italiano y al francés), Enrique Banchs (al inglés y al italiano) y Leopoldo Lugones (al inglés y al francés), que aparecen al lado de otros con una escasa visibilidad, como Ezequiel Martínez Estrada, Norah Lange, Vicente Barbieri o Aldo Pellegrini.

Si la antología del segundo tomo era la antología de la «introducción», es decir, de la apropiación de la literatura del mundo por parte de traductores argentinos, esta antología de la «extraducción» obliga a leer a los autores vernáculos desde el lado opuesto, el de las lenguas extranjeras y reproduce así movimiento inverso a la dirección clásica de las antologías de traducción, movimiento que no obstante también puede ser antologado. Con este movimiento dialéctico se cierran las casi 1000 páginas abarcadas por los tres tomos del trabajo de Galtier, una cifra digna para una antología que intentó la traducción de lo universal.

¹⁸ La década del 60 marca el inicio de la ascendente consagración internacional de Borges. Un hecho central para esta consagración, entre muchos otros, es la obtención en 1961 del Prix International des Editeurs otorgado por editores de España, Francia, Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia y Alemania. Borges comparte la distinción con Samuel Beckett. Como lo ha señalado Alejandro Vaccaro en su biografía del escritor: «La creciente difusión de sus obras no tenía límites, sobre todo a partir del premio otorgado por los editores el año anterior. Se interesaban por sus libros —algunos ya habían sido publicados— las editoriales más prestigiosas de Europa como Seix Barral en España, Einaudi de Italia, Gallimard de Francia, Rowohlt de Alemania, Weindenfeld y Nicholson de Inglaterra, Arcadia en Portugal, Bonier de Suecia» (Vaccaro, 2006:588).

Referencias bibliográficas

- Adamo, Gabriela et ál.** (2009) *La extraducción en Argentina. Ventas de derechos de autor para otras lenguas. Un estado de la cuestión (2002–2009)*. Fundación TyPA y Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Disponible en: <http://comex.mdebuenosaires.gov.ar/contenido/objetos/LaextraduccionenlaArgentina.pdf> [13–03–2013] (on line).
- Borges, Jorge Luis** ([1997] 2011) *Textos recobrados, 1919–1929 (Segunda parte)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bradford, Lisa.** The agency of the poets and the impact of their translations. *Sur, Poesía Buenos Aires*, and *Diario de Poesía* as aesthetic arenas for twentieth-century Argentine letters. En Milton, John y Bandia, Paul (eds.) (2009) *Agents of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 229–256.
- Camerotto, Silvia** (2013) Reflexionar en verso. *Revista* N° 469. p. 29.
- Casanova, Pascale** (1999 [2001]) *La República Mundial de las Letras*. [Trad. de Jaime Zulaika]. Barcelona: Anagrama.
- Costa Picazo, Rolando** (2003) Disquisiciones en torno a una defensa de la traducción poética. En *Hilo de la Fábula* 2–3, pp. 133–138.
- Derrida, Jacques** (1999) Qu'est-ce qu'une traduction 'rélevante'?. En *Quinzièmes Assises de la traduction littéraire*. Arles. Actes Sud, pp. 21–48.
- Fondebrider, Jorge** (2009) Datos para una biografía: Lysandro Z. D. Galtier. En *Club de Traductores Literarios de Buenos Aires*. Disponible en: <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com.ar/2009/06/recuerdo-de-un-traductor-ii.html> [03–03–2013] (on line)
- Frank, Armin Paul** (1998) Anthologies of translation. En Baker, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, pp. 13–16.
- Galtier, Lysandro** (1965) *La traducción literaria. Antología del poema traducido* (tomos I, II y III). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Meschonnic, Henri** (2004 [2007]) *Un golpe bíblico a la filosofía*. [Trad. de Alberto Sucasas]. Buenos Aires: Lilmod/Libros de la Araucaria.
- Meschonnic, Henri** (2007) *La poética como crítica del sentido*. [Trad. de Hugo Savino]. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo.
- Muschietti, Delfina** (2006) Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli). En *Orbis Tertius* XI, 12. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/8-muschietti.pdf> [13–03–2013] (on line).
- Pym, Anthony** (1995) Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo. En Kittel, Harald (ed.) *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 251–270.
- Romano Sued, Susana** (2000) *La traducción poética*. Córdoba: Nuevo Siglo.
- Salazar Anglada, Aníbal** (2009) *La poesía argentina en sus antologías: 1900–1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Eudeba.
- Vaccaro, Alejandro** (2006) *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa.
- Willson, Patricia** (2004) *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Willson, Patricia** (2007) Traductores en el siglo. En *Punto de Vista* XXX, 87.

Ficciones franco–santafesinas en una novela de Horacio Caillet–Bois

Silvia Zenarruza de Clément

Como resultado de las políticas migratorias llevadas a cabo desde mediados del siglo XIX, se instalan en la ciudad y en la región comunidades francófonas provenientes de Suiza, Bélgica pero sobre todo de Francia, que dejarán su fuerte impronta en la ciudad de Santa Fe. De estas implantaciones surgirán matrices que van a permear las identidades de grupos sociales en épocas determinadas. En el caso que nos ocupa, se trata de la instalación en la ciudad de la *Compagnie Française des Chemins de Fer*, empresa que acompañará la expansión y la transformación comercial y cultural, no sólo de la ciudad sino también de la región. La Santa Fe colonial de entonces emprenderá una remodelación en su sector norte, precisamente habitado por familias de ingenieros, obreros y empleados tanto en el desarrollo del puerto como del Ferrocarril Francés.

Para dar cuenta de este fenómeno hemos elegido estudiar la figura de Horacio Caillet–Bois, hijo de un hombre de negocios suizo que se traslada de Buenos Aires a Santa Fe, quien será un entusiasta intelectual y escritor, figura notable proveniente de la comunidad francófona de la ciudad, en los primeros dos tercios del siglo XX. Trabajador incansable al servicio de la cultura de su ciudad, profesor de literatura, de francés e inglés en el Colegio Inmaculada, periodista, iniciador de la crítica de la Plástica en la ciudad, sobresale su gestión de treinta y ocho años frente a la Dirección del Museo Provincial y los diez años de editoriales diarios, leídos por la radio LT 9 Brigadier López de Santa Fe de la que fue director artístico, en los que cumplía más que de informador, funciones de educador, censor, defensor de pobres y poeta (Castellani Conte–Pomi, 1976:14).

Caillet-Bois fue el primer director del Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», designado expresamente por el fundador Dr. Martín Rodríguez Galisteo, inaugurado el 25 de mayo de 1922. Fue el creador, desde esa fecha, del tradicional Salón Anual Nacional de Santa Fe, que se reedita hasta nuestros días.

Amigo de pintores como Spilimbergo, Victorica, Quinquela Martín, escritores como Mujica Láinez, quien venía como crítico del diario *La Nación* en ocasión de los Salones Nacionales, impulsor de la creación de la Orquesta Sinfónica de Santa Fe (según testimonio de su hijo¹), Horacio Caillet-Bois tuvo como meta enriquecer los fondos del Museo Provincial.

De su accionar como Director General de Bellas Artes de la Provincia de Santa Fe consta un nutrido intercambio epistolar con los sucesivos directores de la Alianza Francesa para la coorganización de muestras, conciertos, exposiciones y visitas de conferencistas.

De su obra literaria conocemos *Poemas*, editado en Buenos Aires por Tribuna Universitaria en 1920. Pero aquí nos ocupa su novela *La ciudad de las losas y de los sueños*, de 1923, que se presenta como un antecedente de la producción local de importancia en la cultura específica de la corriente migratoria francófona instalada en la ciudad a partir de la construcción del Ferrocarril Francés y que ya abordamos en una instancia previa (Zenarruza, 2009).

Nuestro interés se centra en indagar la impregnación de la cultura francesa que emana de la novela de Caillet-Bois y la recuperación en términos de producción ficcional de un tiempo-espacio particular: la ciudad de Santa Fe en los albores del siglo xx. Detectamos un énfasis en la descripción del barrio Candiotti y vemos en esto una voluntad expresa de recuperar y preservar su memoria y el acervo cultural.

En términos de estudios comparados, marco teórico que sustenta nuestra perspectiva de análisis, la novela aparece como un emergente de la vida cotidiana o cultura cotidiana y su lectura contribuye a la reconstrucción de la memoria colectiva (Burke, 1997, 2000). Y también como un objeto de estudio que merece ser recuperado de un inmerecido olvido ya que los marcos canónicos la relegaron a una categoría de literatura menor, del tipo de una *plaisanterie* o divertimento de su autor, famoso por los otros ámbitos donde incursionó y no tanto por el literario.²

La ciudad de las losas y de los sueños, ficción autobiográfica, se presenta como el relato de un viajero nostálgico, Alfredo Lahor, hijo de un empleado administra-

¹ Entrevista realizada en agosto de 2010.

² La novela, casi inhallable, llegó a mis manos gracias a la tarea de rescate realizada por la profesora Adriana Crolla al adquirir parte del acervo bibliográfico de la biblioteca del Círculo Italiano de Santa Fe en momentos en que se encontraba en proceso de desmantelamiento.

tivo de la Compañía Francesa de Ferrocarriles, que regresa de un largo viaje. En el libro la voz del protagonista hará sus confesiones evocando infancia y juventud, los juegos de niños en el barrio de San Juan (nombre con el que designa al Barrio Candiotti), su familia y amigos, sueños y realizaciones. Pero sobre todo, y ya desde el prólogo, se anuncia que su intención es mostrar su admiración y apego a las mujeres que habitan ésta, su ciudad. Los amores juveniles del protagonista y sus aspiraciones periodísticas y literarias conformarán la anécdota.

Es innegable el matiz autobiográfico que se detecta en la novela. En términos de Lejeune (1975) recuperados por Lecarme (1999:23), podríamos afirmar que el relato se inscribe en un tipo de «narración retrospectiva en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular, en la historia de su personalidad». El narrador asume en la novela una primera persona, aunque no exista homonimia entre narrador y escritor. Sin embargo, las referencias cronotópicas nos permiten perfectamente situar el relato. Sabemos por la entrevista realizada a su hijo, que Horacio Caillet-Bois nació en Buenos Aires en 1898 y que llegó a vivir a Santa Fe a los tres años, por lo que el tiempo ficcionalizado de sus memorias en *La ciudad de las losas y de los sueños* es la de un adulto que recuerda los primeros veinte años de su vida, a inicios del siglo xx.

En la ficción se designa como barrio de San Juan al espacio comprendido entre las vías del ferrocarril, el Boulevard y el río, habitado por ingenieros, administrativos y obreros de la Empresa francesa. Es posible detectar, al recorrer la guía telefónica, que algunos de los apellidos que se registran en la ficción todavía están presentes en la topografía poblacional de la ciudad: Blanc, Courault, Lamothe, Gagnetten, Gleizes, Bernard, entre otros.

El nombre ficticio del «barrio de San Juan» proviene de la Iglesia San Juan Bautista, y el *Colegio* aludido, entonces Colegio de Artes y Oficios, es hoy el Colegio La Salle Jobson, inaugurado en 1902 y conducido hasta el año 1989 por los Hermanos de las Escuelas Cristianas, congregación fundada por el sacerdote francés Juan Bautista La Salle. El Colegio, emplazado en la manzana delimitada por las calles Pasaje Hermanos de La Salle, Sarmiento, Gobernador Candiotti e Ituzaingó, se erigió en terrenos donados por la Señora Flavia Sañudo de Jobson. Inaugurado y bendecido por el Obispo Boneo el 24 de julio de 1902, recibirá en septiembre de 1904 al primer contingente de la Comunidad de San Juan Bautista de La Salle. Nuevos grupos llegarán, quedando completado el personal el 8 de noviembre de ese año con el arribo del primer Director, Rdo. Hno. Jenofonte, y cinco Hermanos más. Este dato nos interesa, pues el Hno. Jenofonte aparece ficcionalizado en la novela, como confesor y luego acompañante de la familia en el momento de la muerte del padre del protagonista.

Desde las primeras páginas el protagonista pone de relieve el ámbito barrial, los terrenos del ferrocarril, con sus zanjonés, depósitos y hangares, los

que serán escenarios de las aventuras infantiles, cargándolos de significación al describir la vida familiar y vecinal en relación con la empresa ferroviaria.

Allá por la parte Norte de la Ciudad de las Losas y de los Sueños, cerrado entre las vías del ferrocarril, el Boulevard y el río lleno de barcazas y cruzando a esa altura por puentes y acueductos de quebracho, se extiende un barrio pintoresco por su edificación y sus habitantes: el Barrio de San Juan.

En la época en que comienzan estos recuerdos se componía de un apeñuscamiento de casuchas habitadas por los empleados humildes de la Empresa, como por antonomasia se conocía al tal ferrocarril, y por los obreros de sus talleres. (Caillet-Bois, 1923:28)

Todo el capítulo II refiere a los vecinos, los talleres y la actividad general que se conjugan con la dinámica de las obras del puerto. Ferrocarril y puerto significan progreso para la mentalidad de la época y ambos enclaves definirán los límites del barrio y lo marcarán con gran contundencia.

A las cinco de la tarde sonaba el pito a vapor de los talleres (...) aún se oía un martillazo sordo y tardío (...) luego. Lento y acompasado el ronquido agonizante de un pistón en una postrera trepidación que sacudía las cristalerías murales de la fabrica. (Caillet-Bois, 1923:28)

(...) aquel puerto nuevo en construcción con sus cabrías y sus martinetes, ejercía sobre mi espíritu la enervante sugestión de un filtro venenoso. Día y noche escuchaba yo el martillazo sordo de sus pilones y subía al atillo de mi casa para divisar el trabajo de las dragas en la rada y la línea cada vez más alta de sus muelles de piedra. (Caillet-Bois, 1923:28-29)

Ficción y realidad se entrecruzan en el texto. Así en el episodio en el que Alfredo presenta a su padre como un hombre de espíritu exquisito y vasta cultura, empleado en las oficinas de la Empresa Francesa, cuya sede se encontraba frente a la plaza España, y que gozaba de gran reconocimiento en el barrio. En la novela se nos dice que se le encarga redactar una nota al municipio pidiendo la postergación de adoquinar las calles interiores del barrio. El testimonio del hijo de Caillet-Bois confirmará que fue éste un hecho real.

Los juegos de niños se desarrollan en el espacio circundante al barrio, ámbito suburbano que provoca una sensación de «salvaje libertad» y en el que por aquellos años todavía persistían chacras arboladas y huertos. En especial se describe las abandonadas instalaciones de la Calera, antigua propiedad del Dr. Rodolfo Candiotti, en el extremo este de la calle Seguí.

Los días nublados solíamos juntarnos hasta treinta pilletes en el horno de la Calera. Detrás del horno, según queda dicho, había un huerto de limas que saqueábamos impunemente. (...) Frente a la estación había un terraplén donde solían estancarse las aguas después

de las grandes lluvias (...) y allá caíamos todos con nuestros «gribeles», nuestras jaulas y nuestros ovillos. (Caillet-Bois, 1923:58)

Este terraplén que aparece en varias ocurrencias infantiles, corresponde a las instalaciones ferroviarias que fragmentan la espacialidad del barrio y es a la vez elemento vital y barrera interna que impide una fluida integración.

Una vez en la calle tomamos por Ituzaingó y al llegar a Las Heras doblamos hacia el Sur deteniéndonos en la alcantarilla. Al poco rato de esperar llegó Dudley acompañado, efectivamente, por otros tres muchachos de su misma edad. (Caillet-Bois, 1923:64)

El Boulevard (Gálvez), límite norte del barrio de San Juan, escenario de las prédicas evangelistas del padre de Clarita Dudley, enamorada del protagonista adolescente, conformará desde su trazado en 1887 un eje espacial que cobrará valor con los años, transformándose con el advenimiento del nuevo siglo y el indudable progreso que significó el alumbrado público con energía eléctrica, en un paseo elegante, seguro y escenario de un importante movimiento social.

A las cinco ya estaban reunidos los prosélitos en el Boulevard. Ahora hablaba Mister Dudley y Clarita me buscaba con la mirada entre los oyentes y no me veía. (Caillet-Bois, 1923:69)

Cuando la madre, que ha quedado viuda, se muda con sus hijos al Barrio Sur, Alfredo, que cuenta ya con la edad necesaria, deberá proseguir sus estudios en el Colegio de Nobles (actual Colegio de la Inmaculada, o de los Jesuitas), produciéndose un cambio de escenario. En el recuerdo del protagonista se refleja la vivencia de ese otro espacio cargado de distancias, desconocido. Es interesante la comparación que realiza el escritor pues hace visible la diferencia que identifica, en cuanto a la composición sociocultural, a cada uno de los dos barrios: progresista, caracterizado por la vida inmigrante y el dinamismo del puerto el primero; tradicional, habitado por familias descendientes de la fundación, detenido en el tiempo de ese pasado prestigioso, el antiguo «Barrio Sur». Esta idea de ruptura que provoca el hecho de dejar un barrio para ir a otro tan diferente, parece exagerada ya que sólo veinticinco cuadras separan la Plaza Mayor (en el Sur) del primer domicilio del personaje, pero desde el punto de vista sociológico y psicológico, la diferente configuración de los dos barrios permite entender la doble conformación social que constituyen el entramado histórico y desarrollo de la ciudad.

En el ámbito de la ficción, la distancia social es reflejada en la perspectiva del entorno de Alfredo como un alejamiento que producirá un desarraigo. Este es el sentimiento de Clarita: «—¡Qué lejos! Ya no te volveré a ver. (...) El mundo visible terminaba para su imaginación en los alrededores del Barrio» (Caillet-Bois, 1923:88).

El cambio de domicilio del personaje, con el abandono del barrio de San Juan, puede ser interpretado como un rito de iniciación a la vida de madurez, los pantalones largos, los estudios serios, la vida de poeta y los amores adultos. El eje espacial se traslada para poner de relieve el nuevo espacio de la ciudad y la vida urbana, como distinto del de la infancia.

El Colegio de Nobles levantaba su edificio frente a la Plaza de Mayo. Era, entonces, una construcción más chata, menos moderna que ahora. En una esquina, tal y como hoy, estaba la Iglesia de la Compañía que aún conserva su pórtico colonial y su torre almenada. (Caillet-Bois, 1923:97)

La evocación de la alfajorería Merengo, cenáculo donde los protagonistas discurren de poesía y de política, ocupa el último tercio de la novela. El joven Alfredo hará ahora nuevas amistades que van a nutrir sus aspiraciones literarias y de las tertulias formarán parte tanto personalidades relacionadas con la prensa y la cultura como pintorescos y sombríos personajes. Tal el Dr. Horduño, necesarios para la trama.

La alfajorería de Merengo, como se conoce todavía en la Ciudad de las Losas y de los Sueños el negocio de almacén y despacho de bebidas instalado desde el siglo pasado en la esquina Oeste de la Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno, tiene su importancia en los fastos políticos de la ciudad. Allí, cuando no existía el Club del Orden, se reunían los hombres de más figuración de la época.

(...) Los políticos finiseculares solían reunirse allí a todas horas del día (...). En torno mío congregábanse otros soñadores de amplio chambergo y lacia guedeja que conversaban en voz baja de temas literarios y se leían sus versos y sus prosas. Junto a ellos solía ver, también algunos judíos intelectuales de anteojos de concha y cuerpos esmirriados que preparaban sus revoluciones en la vecina Universidad. (...) Todos estos precursores de las ciencias y de las letras en la Ciudad de las Losas y de los Sueños se albergaban en lo de Merengo como en su propia casa. (Caillet-Bois, 1923:102-103)

1. La cultura y la lengua francesas en el léxico de la ficción

El léxico merece particular atención ya que muy pronto el narrador nos hace penetrar en un mundo afrancesado revelado por múltiples indicios. La novela trabaja con una rica materia verbal, con algún que otro vuelo retórico y en general de gran dinamismo y flexibilidad, herencia innegable de las corrientes modernistas y del acervo literario francés. Por lo que son numerosas las ocurrencias de expresiones en esa lengua.

Por ejemplo los nombres de pila de las hermanas de Alfredo son Solange y Giselle; Emeraude se llama la amiga de su amada Hada Beatriz. Los patronímicos que se declinan a lo largo del relato y las lecturas de los grandes autores de la literatura francesa del siglo XIX se relacionan con la reivindicada ascendencia bretona del protagonista:

En mis relaciones sentimentales jamás había hecho cuestión de conciencia pero no podía olvidar sobre todo si me provocaban, que iba al Colegio de San Juan y descendía de aquellos caballeros bretones como Bertand Dugesclín que nunca envainaron la Durandalia sino a pedido de la Iglesia... (Caillet-Bois, 1923:61)

El narrador evoca a un personaje que conocerá mientras hace sus estudios en el Colegio de los Jesuitas, el que lo introducirá en la literatura francesa y le brindará consejos para saber cómo actuar en sus derroteros sentimentales.

Frente al colegio solía instalarse, con sus perros y sus pucheros, un atorrante intelectual, francés de origen, que se llamaba Paul Erieu y había conocido a Verlaine. (...) Este atorrante intelectual fue el que me inició en las letras francesas. Recuerdo que gracias a él conocí «Sagesse» y «L'après-midi d'un faune» que le estaban dedicados. (Caillet-Bois, 1923:100)

Los operarios de los talleres del barrio todavía se interpelan en francés cuando se anuncia el fin de los trabajos: «—*C'est fini, nom de Dieu!* Y el interpelado que obedecía como un sonámbulo» (Caillet-Bois, 1923:29).

El padre se dirige a sus hijas en francés:

Mi padre, entonces, regañaba a Solange en francés:

—*C'est pas bien, ça, vous savez?*

—Papa, excusez moi. *Je l'ai porté, avec moi dix carreau hier soir.*³

—*C'est pas vrai, papa* —saltaba Giselle— *elle mente.*⁴ (Caillet-Bois, 1923:40).

*Bonjour mon petit, comment avez vous passé la nuit?*⁵ (Caillet-Bois, 1923:97.)

Detectamos múltiples errores en la transcripción de las expresiones en francés, como se puede ver en los ejemplos anteriores, lo que nos hace inferir que el autor tenía un conocimiento del uso pero no de la normativa. Aparecen también términos «castellanizados» productos del sincretismo cultural —ausentes en el diccionario de la RAE— pero de uso corriente

³ *Papa, excusez-moi. Je l'ai porté, avec moi, dix carreaux hier soir.* (No sabemos bien qué ha querido significar con *dix carreaux* en este contexto).

⁴ ... *elle ment.*

⁵ ... *comment avez-vous passé la nuit?*

en el habla local. Tal el caso de «*mesalianza*» (en francés *mesalliance*: «mal casamiento»): «Fue una mesalianza trágica» (p. 118); «*interlopes*» (término en francés, que significa «fraudulento, sospechoso»): «Yo, que tenía particulares motivos para desear su intimidad, solía acompañarle en esas jiras interlopes» (p. 166); «*enguatada*» (en francés *ouaté*: acogedor, amortiguado): «La oía desde lejos, en la enguatada paz de los salones oscuros...» (Caillet-Bois, 1923:177).

Muchos términos en francés aparecen entre comillas: *toilettes* (vestidos, atuendos); *embonpoint* (vientre prominente). Por ejemplo para responder a las atenciones que le dispensa la remilgada Mme. Gismonde, el narrador consulta a su conocido Paul Erieu:

Un día le pregunté algo que tradujera, para mi profesora de piano, el «mon petit» que ella me dirigía a cada rato.

—Eh, —me contestó Erieu— yo le diría «ma gosseuse». (Caillet-Bois, 1923:101)

Entendiendo que sin duda se ha querido decir «ma gonzesse» cuya significación es «amante», «querida».

Se recurre también a expresiones que eran corrientes en la sociedad francesa del siglo XIX, como el término «horizontal», usado para referirse a la cortesana o mujer pública: «El doctor Horduño hizo largos viajes en compañía de aquella ex horizontal y gastó con ella casi toda su fortuna» (Caillet-Bois, 1923:119).

Aparece también el término *gomoso* (en francés, *gommeux*: «joven de maneras pretenciosas y excesivamente elegantes») en este fragmento donde se describe un colorido desfile de ciudadanos por la calle San Martín

De pronto se hacía un claro en el tránsito y sobre el piso de madera encerado por las llantas de goma pasaba un grave sargento al paso lerdo de su cabalgadura, luego un vicario, después un gomoso, después un teniente... (Caillet-Bois, 1923:129)

Los sueños frustrados pesan en el personaje y le hacen prever un futuro oscuro y olvidado: «Y mis energías se agostaban visiblemente y ya no pensaba más que en la vejez que podía sorprenderme el día menos pensado sin haber conocido la gloria ni el mar...» (Caillet-Bois, 1923:214).

Pero le queda todavía una ilusión al publicar su primer libro de poemas: *Sor Tristeza*, en el que uno de los sonetos, titulado «Regret», íntegramente escrito en francés, le había sido inspirado por Hada Beatriz, a quien va dedicado en secreto.

Je sais qu'un jour viendra, quand se ferment tes yeux
Et se croisent tes mains sur ton cœur plein de roses
Ou ton front, se levant comme un lys qu'on arrose,
Ouvrira le guichet du royaume des cieux (...)
(Caillet-Bois, 1923:215)

Para finalizar, consideramos necesario interrogarnos sobre el título elegido para la novela. Si el sustantivo «sueños» es fácil de interpretar, menos evidente es la elección del término «losas» como complemento del sustantivo ciudad: *La ciudad de las losas y de los sueños*.

Según el diccionario de la Real Academia Española, losa es, en su primera acepción: «Piedra llana y de poco grueso, casi siempre labrada, que sirve para solar y otros usos»; pero en su tercera acepción, significa «Sepulcro de cadáver». Después de una lectura atenta podemos formular la hipótesis siguiente: el término sueños está ligado en la ficción, a los recuerdos de infancia, a los amores inocentes, a los años felices transcurridos en el Barrio de San Juan, las esperanzas de gloria, de viajes y realización personal del protagonista. Un tiempo feliz y un espacio potenciado por el barrio Candiotti, el «eje del norte» con una fuerte impronta positiva.

En cambio, el término «losas» aparece en numerosas ocurrencias en el texto, con una connotación negativa, relacionado con el «eje sur» de la ciudad, donde se desenvolverá la vida adulta del personaje, sus fracasos amorosos y la frustración de las aspiraciones literarias.

Aquellos muros viejos, aquellas callejuelas íngremes con las notas tristes de los pianos crepusculares, aquellas casas bajas con sus viejas acodadas en el postigo y mirando, desde hacía treinta o cuarenta años, hacia el mismo punto ignorado del firmamento, pesaban sobre mi espíritu como una lápida de plomo. (Caillet-Bois, 1923:213)

Si en la ciudad que se extiende hacia el norte el tiempo fluye en la pujanza del progreso que aporta la masa inmigrante, en la ciudad vieja, con sus iglesias y pasado colonial, bajo cuyas losas yacen los prohombres, mueren los sueños y el tiempo queda detenido.

El epílogo constituye un recorrido melancólico por los espacios que han sido testigos de su juventud: la casa de su enamorada, el colegio de Nobles, la iglesia de San Francisco. Evocación de un pasado de ilusiones, del amor perdido y el dolor presente. Con una mirada nostálgica y frustrada el personaje vuelve a esa Santa Fe que fue testigo de sus anhelos pero que con su destino de progreso parece poner cada vez más distancia con la oscura decadencia que es el presente de aquel otrora niño feliz.

2. A guisa de conclusión

El joven Alfredo que ha acuñado sueños de gloria durante su temprana adolescencia entra en la madurez con una notable carga de frustraciones: su amor por Hada Beatriz no tendrá futuro, ya que el personaje femenino emprende, después de una rara enfermedad, un viaje por el mundo y allí contraerá matrimonio. El afán de gloria literaria también se ve frustrado, ya que sus aspiraciones deben conformarse con ser un oscuro periodista de *La pluma*, diario ciudadano.

Pero la realidad termina por desmentir a la ficción que muestra los espacios como compartimentos estancos. Pues el brillante desempeño de Horacio Caillet-Bois en la vida cultural de la ciudad de Santa Fe demuestra que la realización ha sido posible porque ha tenido lugar en un mundo nuevo donde la materia aportada por los inmigrantes, localizada en un tiempo y un espacio preciso: el norte de la ciudad y la niñez, se fusionó sin estridencias y fructíferamente con el rico sustrato de la tradición colonial, atesorado por el barrio Sur, donde se enclava el Museo Provincial que el escritor dirigiera y desde el cual ayudara a construir un modelo de vida cultural santafesina, todavía hoy vivo y significativo.

Referencias bibliográficas

- AA. VV.** (1990) *Plaqueta 90 Aniversario: Alianza Francesa de Santa Fe 90 años de amistad*. Santa Fe: Alianza Francesa de Santa Fe.
- AA. VV.** Problématiques de la mémoire: état des lieux, Karine-Larissa Basset <http://dakirat.hypotheses.org> [29/05/13] (online)
- Burke, Peter** (1997–2000) *Formas de historia cultural*. [traducción Belén Urrutia]. Madrid: Alianza Editorial.
- Castellani Conte-Pomi, Leonardo** (1976) *Una gloria santafesina, Horacio Caillet-Bois. Vida y Obra*. Buenos Aires: Ediciones Penca.
- Caillet-Bois, Horacio** (1923) *La ciudad de las losas y de los sueños*. Buenos Aires: Agencia General de Librerías y Publicaciones.
- Lecarme, Jacques y Lecarme Tabone, Eliane** (1999) *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- Müller, Luis (ed.), Collado, Adriana, Macor, Darío y Piazzesi, Susana** (2001) *Arquitectura, sociedad y territorio. El Ferrocarril Santa Fe a las Colonias*. En *Polis Científica*, Publicación científica de la FADU-UNL, Santa Fe.
- Página web del Colegio La Salle Jobson** <http://www.lasallejobson.edu.ar> [20/05/13] (online)
- Zenarruza De Clément, Silvia** (2009) *La ciudad de los sueños y de las losas*, de Horacio Caillet-Bois. En *IX Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, FHUC. UNL. Santa Fe. CD ISBN 978-987-657-126-5.

Parte III.

Voces, imágenes y constelaciones

Escribir (poesía) después de Juan L. Ortiz: una constelación entre el *don* y la *deuda*

Analía Gerbaudo*

La autonomía de Juan no ha sido únicamente un hecho artístico, sino también un estilo de vida, una preparación interna al trabajo poético, una moral.

«Juan». Juan José Saer

1. Sobre el arte después de Auschwitz

En algunas ocasiones los títulos de los libros o de los ensayos instalan preguntas incisivas que provocan las más insospechadas derivas. Esa suerte corre *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970–1986)*: José Luis De Diego retoma uno de los interrogantes que Ricardo Piglia formula bajo la voz responsable–irresponsable de un personaje de ficción. Como posdata a una carta, en *Respiración artificial* se lee: «A veces (no es joda) pienso que somos la generación del '37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?» (Piglia, 1980:77).

* Analía Gerbaudo es Profesora Titular con funciones en Teoría Literaria I y Didácticas de la Lengua y de la Literatura en la Universidad Nacional del Litoral. Investigadora Adjunta del CONICET. Ha realizado estudios posdoctorales en el seno del grupo *Decontra* (UNED, Madrid, España) y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París, Francia). Sus investigaciones actuales se centran en la historia de la enseñanza de la literatura y la teoría literaria en la universidad pública de la posdictadura.

Las respuestas, aunque divergentes, coinciden en el nombre del escritor: Juan José Saer. En su estudio sobre su *obra*,¹ puntualmente en el capítulo destinado a escrutar cómo su literatura trae el horror de la última dictadura de Argentina Julio Premat vuelve sobre la pregunta de Piglia y sitúa a *El entenado* en un lugar análogo al del *Facundo*. «La novela de Saer», apunta, «sería, a su manera (pesimista, proliferante, pulsional), la representación más indirecta pero también la más radicalmente interpretativa del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional». Y aclara, diferenciando las tensiones de las épocas que los textos recogen: «Ya no Civilización o Barbarie, sino Razón o Pulsión» (Premat, 2002:397).

Unos años más tarde, Miguel Dalmaroni da otra respuesta: «*El río sin orillas* es algo así como el *Facundo* de nuestros días, y Saer es el nombre que responde a la pregunta que Marcelo Maggi le propone a Renzi en *Respiración artificial*» (2006:1). La justificación también se construye desde otro lugar: «El escritor-intelectual es una figura edificante. Sarmiento nos captura porque, para lo que podían esperar él mismo y sus lectores, deja de serlo demasiado seguido. Saer nos captura porque nunca lo fue» (Dalmaroni, 2006:3).

Premat y Dalmaroni encuentran en la oblicuidad de la escritura de Saer una forma de inscripción de la política en la literatura. Posición que endeuda al escritor de Serodino con Juan L. Ortiz que en *El río sin orillas*, ese texto inclasificable que por momentos incurre en extravagancias comparables a las de Derrida en *Glas*,² pone en el centro de la literatura argentina; operación que, algunos años más tarde, reitera Martín Prieto (1996), si bien acotando el alcance de la hipótesis a un género: la poesía. Saer, poco afecto al elogio, lo emplea cuando habla del poeta entrerriano. Entre otros méritos encuentra en su obra una respuesta a la evocada pregunta de Adorno sobre si es posible la poesía después de los campos de concentración de la segunda guerra: «El tema casi exclusivo de su poesía era el escándalo del mal y del sufrimiento que

¹ Cuando hablo de *obra* lo hago en los términos de Jacques Derrida que usa el concepto para dar cuenta no sólo de toda la producción de un escritor (2001) sino también de la que se impone como una «aventura» (1967) que provoca una nueva *experiencia* (Agamben, 1978) por su trabajo con la lengua.

² Empecemos por remarcar que el subtítulo *Tratado imaginario* promete, desde el oxímoron, los enlaces que luego el escrito arma: entre la autobiografía y la novela, el ensayo y el diario, *El río sin orillas* no escatima las demoras a las que Saer tiene acostumbrados a sus lectores. Pero esta vez lo hace desde un texto que no se enmarca en ninguna de las categorías al uso. Como en sus novelas, inicia relatos que se detienen en detalles aparentemente superfluos que son retomados, al mejor estilo de Lawrence Sterne en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, varias páginas más adelante.

perturban necesariamente la contemplación de un mundo que es al mismo tiempo una fuente continua e inagotable de belleza». Y agrega: «tema que no difiere en nada del dilema capital planteado por Theodor Adorno después de Auschwitz» (Saer, 1991:227).

Saer encuentra en la poesía de Juan L. Ortiz una clave ética, estética y política que marca su *poética*³ así como la de una constelación de autores que han producido la mayor parte de su *obra* desde Santa Fe.⁴ En este artículo se puntualiza cómo perdura en estas voces el eco de la del maestro mientras se conjetura respecto de la inscripción de lo político⁵ y de lo ético⁶ en el arte.

2. Juan L. Ortiz y la recuperación de la experiencia

Cuando la crítica define las constantes que hacen que los poemas de Juan L. Ortiz «se reconozc[an] como suyos a simple vista» (García Helder, 1996:128) depara en los matices que explican la heterogénea constelación de poetas en

³ Cuando hablo de *poética* atiendo a las *marcas* (Derrida, 1972) que singularizan una obra permitiéndole al escritor *firmar* (Derrida, 1984a) sólo con sus textos ya que el copyright lo garantiza el sello indeleble que imprime su *escritura* (Derrida, 1972).

⁴ Creo junto a Martín Prieto que «la llamada literatura argentina se lleva a cabo en toda la extensión del país a partir de un trabajo constante en el trazado de redes de significación en las que reside su identidad» (Prieto, 1999:354). Mi decisión de estudiar autores que han escrito buena parte de su obra en Santa Fe intenta destacar sus aportes a la literatura argentina a pesar de las deficientes políticas de edición y distribución de la poesía que impactan en su lectura y luego, en la gestación de tradiciones. La falta de *domiciliación* (Derrida, 1995) y la consulta privada de varios de estos *archivos* no es un dato colateral para quien investiga una constelación de autores y busca armar una cartografía cultural de la zona.

⁵ Entre Eduardo Grüner y Giorgio Agamben pienso a la literatura como el discurso capaz de provocar la *experiencia* del «desgarrón en el Saber sobre la identidad entre las palabras y las cosas» (Grüner, 1999:126). Efecto ligado a *lo político* entendido como el «desgarrón en el Saber sobre la identidad entre el hombre y su historia, su sociedad, sus instituciones, su libertad, su autonomía» (Grüner, 1999:126).

⁶ Cuando hablo de ética lo hago en los términos de Gilles Deleuze, que propone una definición de aquello que funciona como «bueno» o «malo» atendiendo al singular efecto de una acción sobre los cuerpos de los sujetos, es decir, por fuera de parámetros establecidos con algún grado de generalidad: «*Lo bueno* tiene lugar cuando un cuerpo compone directamente su relación con el nuestro y aumenta nuestra potencia con parte de la suya. *Lo malo* tiene lugar cuando actúa como un veneno que descompone la sangre» (Deleuze, 1981:33).

la que Juanele deja su marca: Francisco Urondo, Juan José Saer, Hugo Gola, Juan Manuel Inchauspe, Estela Figueroa, Beatriz Vallejo, Marilyn Contardi y Concepción Bertone.⁷

Entre esos denominadores comunes destaca el lugar del paisaje en su escritura y de ese tópico, la omnipresencia del río que, según Saer, responde a una «necesidad» de orden básicamente «realista» ya que «casi literalmente, en la región no se puede dar un paso sin toparse con un río» (Saer, 1991:228). «Repertorio geográfico» que, por otro lado, condensa descripciones de una situación histórica y social que es, al mismo tiempo, «proyección de su percepción del mundo y de su concepción de la poesía» (1989:13). Como señala Sergio Delgado, Juanele se sirve de la metáfora del río para definirse: «“mi poesía” / debe de parecerse al río que no terminaré nunca, nunca, de decir...» (Delgado, 1996:15). Atajo del que se sirve para urdir su posición sobre los conflictos de su tiempo y sobre los inherentes al «oficio» de poeta.

El río «guarda las pulsiones de una contracultura que desarma las políticas conocidas» (Masiello, 2003:62) y la poesía que lo nombra se erige como una forma de «denuncia [d]el espectáculo del comercio global» ya que sus versos imponen una velocidad que contrasta con «la rapidez del zapping» (Masiello, 2001:20). Juanele opone al vértigo, la contemplación, pero sin tonos conclusivos ni enunciados «edificantes», aunque con una ética sostenida por su «estilo de vida» (Saer, 1989:11).⁸ Si hay un valor que se defiende, es más bien desde la pregunta que vuelve sobre las propias decisiones, ajena a la consigna:

⁷ Este trabajo retoma la hipótesis que Martín Prieto esboza pero que no desarrolla en la edición crítica de la obra completa de Juan L. Ortiz a cargo de Sergio Delgado. Hipótesis que también exhibe, en su formulación, su deuda: «En 1968, Adolfo Prieto publica un *Diccionario básico de la literatura argentina*, donde establece un paralelo sugestivo: Juan L. Ortiz parece ser para algunos poetas surgidos alrededor de la década del 50 lo que Macedonio Fernández fue para los escritores del grupo Florida, en la década del 20. Esto es, Fernández sería a la vanguardia lo que Ortiz a poetas como Hugo Gola, Juan José Saer, Aldo Oliva, Hugo Padeletti, Marilyn Contardi, Alfredo Veiravé, o algunos de los del grupo *Poesía Buenos Aires* quienes, por cierto, ya habían publicado en su revista poemas del entrerriano en el verano de 1955» (Prieto, 1996:114).

⁸ Aludo en especial aquí a las decisiones respecto de los ritmos y circuitos de publicación descriptos, entre otros, por Hugo Gola en el film de Marilyn Contardi (1994) y por Sergio Delgado en sucesivos artículos así como en la edición crítica de su obra completa. «Ortiz siempre fue el editor de sus propios libros», señala Delgado (1995:39) que encuentra usual esta situación para «un poeta de provincia» (Delgado, 1996:29). Situación que lo incluye al propio Delgado junto a Osvaldo Aguirre, Estela Figueroa, Roberto Aguirre Molina, Concepción Bertone, Juan Neme, Kiwi, entre otros que integran la constelación de poetas que producen desde Santa Fe.

¿Por qué me quedo tanto tiempo
mirando el río
profundo como un cielo
sobre el cual se recortan
unas ramas oscuras perfiladas de plata? (*Protosauce* 59)⁹

El río y sus contornos: el aletear de una mariposa que exhibe en sus movimientos la fragilidad de la vida; amaneceres y atardeceres que traen el recuerdo de otros tiempos; los dorados tonos del otoño; la explosión de verdes de la primavera; noches de luna, lluvias; el intenso aroma de los jazmines y de la manzanilla, los rutilantes colores de los lapachos y de los jacarandaes florecidos, el aguaribay en todo su esplendor, los trinos de los pájaros. Derroches de belleza que contrastan con la «injusticia», otra constante en sus versos: la contraposición entre los regalos de la naturaleza y la guerra, el hambre, el frío, el dolor, el desfile de mujeres «mal vestidas», de hombres sin trabajo guarecidos en viviendas miserables, de niños excesivamente delgados y cubiertos con harapos atraviesa su obra. El paisaje desbordante de vida se opaca cuando se le opone el sufrimiento, la pobreza.

El vaivén entre la belleza y la opresión lleva a dos estados: por un lado, un melancólico retorno al universo de la infancia; por el otro, el vaticinio de un futuro mejor.

El primer estado oscila entre la evocación de la inocencia («Oh, la infancia que era como estas hojas, / gracia viva del aire y los reflejos / bajo la penetrante, mansa mirada de la tarde.» *El agua y la noche* 149) y la conciencia de estar (re)presentándola, imprimiéndole algo nuevo a eso que se trae. Paraíso perdido en el que se superponen imágenes proyectadas desde el presente:

El mundo es un pensamiento
realizado de la luz.
Un pensamiento dichoso.
De la beatitud, el mundo
ha brotado. Ha salido
del éxtasis, de la dicha,
llenos de sí, esta tarde,
infinita, infinita,
con árboles y con pájaros
de infancia ¿de qué infancia?
¿de qué sueño de infancia? (*El agua y la noche* 166)

⁹ Cada vez que cito un poema de Juan L. Ortiz anoto el título del poemario del que lo tomo con el objeto de dar referencias precisas que se desdibujan si sólo se remite en términos generales a la obra reunida. Para el resto de los textos literarios sigo el mismo criterio.

El segundo estado talla una figura que se corresponde con la de sus versos cuando hablan de aquello que lo impulsa a plasmar sus trazos en el papel. Juanele escribe contra la destrucción de la *experiencia*: si creemos, junto a Giorgio Agamben, que hay un correlato entre experiencia y palabra, la detención de su poesía en el devenir cotidiano, su recurrente enfoque de los mismos objetos y lugares desde una siempre renovada dicción (marca del auténtico escritor según Pavese [Gola, 1996:105]) es su modo de batallar contra la expropiación de la experiencia que sufre el hombre contemporáneo. De allí su concepto de «revolución», cerca del ocio distraído y del elogio de la parsimonia. Punto de vista que desde el cine esgrime Win Wenders cuando en *Las alas del deseo* se detiene en la mirada de los niños, cuando pone en valor los pequeños–grandes hechos de cada día: sentir el olor del café o el perfume y el sabor de una fruta, descubrir que la yema húmeda de los dedos se tizna con la tinta de la hoja del diario. Señala Agamben: «el hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos —divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros— sin que ninguno se halla convertido en experiencia» (Agamben, 1978:8). Es contra esa tendencia a la invisibilización de lo que acontece cada día que Juanele trabaja:

El acuerdo, luego, entre las criaturas y el mundo; la belleza, las cosas,
en esos hilos que se entretrejen hasta el puro, hasta el único espacio:
la flor que tiembla en la red melodiosa
en que también está nuestro más libre momento. (*El aire conmovido* 368)

La poesía es también un acto de restauración, la posibilidad de la experiencia entendida como la lucha contra la muerte de la lengua, contra la aniquilación monologista, contra el viso de neutralidad.¹⁰ Denuncia sin proclamas («La poesía también fue, la poesía también es, un llamado en la noche» [El álamo y el viento:349]); discurso auto–inmune que funda en su gratuidad su potencia para construir un programa ético de tono titubeante

¹⁰ En el caso de Juan L. Ortiz la batalla contra el aniquilamiento de la lengua se da en dos planos: por un lado, desde el dialogismo urdido por su particular uso tanto de la negación como de la afirmación (ambas suelen ser respuestas a interlocuciones sobreentendidas). Por el otro, a partir de una preocupación por cómo se nombra aquello a lo que se remite buscando devolver a las palabras su peso. Tema que atraviesa el film *La cuestión humana* de Nicolas Klotz y que se revela de modo desgarrador en los diálogos finales; la «cuestión humana» es también una «cuestión de lenguaje». Para Klotz como para Juanele el contrabando discursivo y la tergiversación encubierta en el acto de nombrar son las nuevas formas veladas de la exclusión y del exterminio.

(prolifera, cabe apuntarlo, los adverbios de duda), desprovisto de mayúsculas y de admoniciones:⁴¹

El invierno no será este sueño oscuro que se parece a la muerte. Este frío oscuro.

Sí, ya sé; la desnudez delicada, el elegante despojamiento.

Pero el hombre deshecho, junto al rancho deshecho?

Y las mujeres y los niños que vuelven sin leña hacia la noche que cae como la agonía?

Veremos todos, todos verán los paisajes finos del invierno,
andando, o a través de las anchas, anchísimas ventanas, en la gran sala cálida con libros.

(...)

Veremos todos, todos verán los paisajes finos del invierno,
desde un silencio puro, no ganado a la angustia ni al horror,
o desde la alegría segura, al fin segura, de las manos unidas. (*El álamo y el viento* 287)

Juanele explota un procedimiento que Saer encuentra poco usual en la poesía argentina anterior a su emergencia. Lo llama «lírica narrativa» (Saer, 1989:11). Nombre que también comprende las experimentaciones que realiza en su obra, endeudándose con el maestro que elige reconocer.

3. Francisco Urondo, entre la pluma y el fusil

Que el nombre de guerra de Francisco «Paco» Urondo en los tiempos de su alineación en Montoneros haya sido «Ortiz» es un dato. Aun cuando su lucha por una sociedad más justa e igualitaria ya no se valía de los canales democráticos (recordemos la participación de Urondo en la Sección Arte Contemporáneo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral en 1957 y en Cultura de la provincia de Santa Fe el año siguiente), confiaba en el poder de la literatura que siguió produciendo incluso hasta el final de sus

⁴¹ Tamara Kamenszain llama la atención sobre cómo Juanele usa las comillas. Halla que su empleo tiende a «des–privilegiar», a «no dejar cuajar el sentido» (Kamenszain, 1983:182). Resalta también el carácter no retórico de sus preguntas (punto en el que coincide Daniel García Helder [1996:129]) subrayando que quien dice «yo» es un «escriba no omnisciente en su duda» (1983:182). Martín Prieto encuentra en la ausencia de tonos altos (prácticamente no hay signos de exclamación) una muestra de su posición respecto de la autoridad (Prieto, 1996:118) y, podría decirse también, respecto del ejercicio del poder. Es su *escritura* la que, sin énfasis, asume el desafío de lograr la persuasión que busca.

días cuando el binomio armas / letras se había impuesto con fuerza alimentando el supuesto de su incompatibilidad. Al anti-intelectualismo que veía a la literatura como un «lujo al que se debía renunciar» porque «para hacer la revolución sólo se necesitaban revolucionarios» (Gilman, 2003:181), Urondo opone su escritura: «empuñé las armas porque busco la palabra justa», cuenta Gelman (cf. Montanaro 2003:163) que le había dicho. La continuidad con esta práctica muestra que algo encontraba en esta forma del arte que faltaba en la otra paralela en la que se jugaba con igual entrega y pasión.

La literatura de Urondo, como la de Juanele, realiza su intervención política justo donde menos atención se suele poner. Su apuesta se descubre no en sus tonos petulantes ni en la moralina sacralizante y machista que se cuela en varios de sus versos sino en su respuesta al *sensorium* (Rancière, 2003:2) del espacio-tiempo que le tocó vivir, en su desafío al «sentido común» encarnado en un *sensorium* común. A contrapelo, Urondo toma las armas pero no abandona la máquina de escribir. Con ello politiza la literatura sólo practicándola y en el mismo movimiento, estetiza la política al abrir, en un espacio de fanatismo y verticalidad, un territorio de decisión individual y de libertad.

Que el nombre de guerra que Urondo eligió traiga el del poeta entreiriano no es fortuito. Su admiración por el hombre de letras se advierte no sólo en las huellas de la poética de Juanele en la propia o en ese acto de apropiación sino también en otros: la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* que organiza en Santa Fe desde el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral en 1957 tiene como invitado especial a Juanele; el film de Marilyn Contardi, *Homenaje a Juan L. Ortiz* (1994), incluye fragmentos de una entrevista a Juan José Saer en la que se recuerdan los tiempos de juventud, cuando Juanele viajaba a Santa Fe para leer sus poesías a quienes consideraba «sus primeros lectores»: los testimonios recogidos por Sergio Delgado permiten situar entre esos «lectores» a Paco Urondo¹² que tam-

¹² Entre las notas que Sergio Delgado apunta en su edición crítica a la obra completa de Juan L. Ortiz, se encuentra ésta que revela la identidad de los miembros del «grupo de Santa Fe»: «Rodolfo Alonso, en su artículo “Juan L. Ortiz está vivo” (1978), habla de las visitas de Ortiz a Colastiné, cerca de la ciudad de Santa Fe (donde solían reunirse en el Motel de Mario Medina) hacia 1956 o 1957: “¿Cómo olvidar a ese puñado de jóvenes poetas (Francisco Urondo, Hugo Gola, Juan José Saer, Susana Morla) que, con respeto y libertad, con alegría y con confianza, con admiración y con cariño, sin darse cuenta todavía de estarlo haciendo, convivían fraternalmente con el viejito flaquísimo y cordial?”» (Delgado, 1996:918). Sobre este grupo y esta «zona» también escribe Juan José Saer desde el espacio siempre horadado de su literatura cuyos personajes, por lo general, tienen un «referente real». Para Sergio Delgado, Washington Noriega es la figura literaria inventada para Juan L. Ortiz, «menos por las cosas que hacen, los lugares que habitan o las formas físicas que invisten, que por un cierto *aura* que los rodea» (Delgado, 2000:13).

bién marchaba en las «peregrinaciones» a Paraná con el fin de visitar al poeta. El número–homenaje a Paco Urondo realizado por *Diario de poesía* ajusta este lazo: la foto inicial del dossier, fechada en 1953 y tomada en Paraná, muestra al maestro en el centro del pequeño grupo que forman Rodolfo Alonso, Hugo Gola, Paco Urondo y su primera mujer, Chela Murúa. En ese mismo número Daniel Freidemberg resalta las derivaciones que en las poéticas tanto de Urondo como de Gola y de Saer tiene esta relación con Juanele: Urondo, Miguel Brascó y Hugo Gola eran parte del «subgrupo santafesino» de lo que Raúl Gustavo Aguirre llamó «el movimiento Poesía Buenos Aires». Subgrupo vinculado «a Birri y al bastante más joven Saer, y todos al parecer unidos por Ortiz» que, según Freidemberg, es quien provoca la marca diferencial de «los santafesinos» con el «núcleo porteño del movimiento»: «Ortiz los distiende, los hace más sensibles a lo humilde y concreto, les reduce la omnipotencia en cuanto a la “función del poeta”» (Freidemberg, 1999:14).

Para Saer es la literatura la que funda y da continuidad al vínculo con su «amigo guerrillero» (1991:185): «el poeta Francisco Urondo, uno de mis más viejos amigos, siguió siéndolo después de hacerse Montonero y entrar en la clandestinidad, y nunca dejábamos de vernos cuando pasaba por París» (Saer, 1991:185). Es por las transferencias generadas gracias a la literatura que Saer no puede ocultar su desconcierto ante su decisión de integrarse a esa agrupación que sitúa en las antípodas del tipo de preguntas y de discusiones asociadas con Urondo (con su Urondo): «conociéndolo desde mediados de los años cincuenta, de la época en que, tomando un vino jovial, discutíamos sobre Char, sobre Juan L. Ortiz, Apollinaire o Drummond de Andrade, en las orillas del río Paraná, todavía hoy, quince años después de su muerte, me interrogo a menudo, perplejo, no sobre sus motivaciones, que le pertenecían íntimamente, sino sobre sus posibilidades de dialogar con esa masa obtusa de instinto de muerte, de oportunismo y de megalomanía que eran los dirigentes Montoneros» (Saer, 1991:185). La perplejidad de Saer no le impide distinguirlo de quienes conducen Montoneros; no obstante nubla la confluencia entre cierto mesianismo en los versos de Juanele y en los de Urondo. La confianza de Juanele en el futuro unida a la conciencia de los límites de la poesía fue seguramente un filón de la obra del maestro que fascinó a Urondo. En «Peppermint», poema que dedica a Juan Carlos Portantiero y a su amigo Juan Gelman, retoma un tópico de larga tradición en la literatura argentina que atraviesa la poesía del entrerriano: aquello que lleva al canto y al cuento. Dice Urondo: «no cantan / los que nunca conocieron una esperanza» (*Nombres* 154). Dice Juanele en uno de sus poemas signados por la confianza en lo por–venir:

Sobre el vapor de sangre,
sutil, sutilísimo,
cantemos.

Cantemos y esperemos.

(...)

Sobre la tristeza humilde,
profunda,
de estos campos,
a pesar de su gracia,
cantemos.

(...)

Cantemos la vida nueva

que espera

a estos hombres

y a estas mujeres silenciosas. (*El aire conmovido* 371–372)

Varias son las marcas que Juanele deja en Urondo, más allá de las que se descubren a partir de los envíos en las dedicatorias. Como señala Susana Cella, *Arijón*, poema dedicado al maestro entrerriano y a su compañero Hugo Gola, es un intento por «recurrir y religar vida y poesía (valiéndose sobre todo de Ortiz para el logro de una escritura)» (Cella, 2006:11). El recorrido es pretexto para el repertorio de lo que rodea a quien habla a partir de una evocación que, como en Juanele, describe el cambio entre el punto de vista del niño y del adulto: «y tuvieron que pensar / esos pobres ojos partidos / saber que nada era tan fácil como ir / ni tan penoso como buscar / desenterrar la validez / en nuestra intimidad más difícil» (*Nombres* 129).

Además del registro de lo que circunda a quien escribe (la flor de ceibo, la canoa, las gaviotas, la arena de Rincón, los espinillos, un atardecer), hay procedimientos que muestran la estela de Juanele: la explotación del espacio, cierto empleo de la reiteración, la precisa selección de diminutivos, la narración que da lugar a extensos poemas y la inscripción autobiográfica a la que se apela en momentos en que la poesía opera como catarsis que aligera un dolor.

Uno de los poemas narrativos más largos de Juan L. Ortiz da nombre al poemario que Paco Urondo publica vía la editorial de la Biblioteca Popular Constancio Vigil en 1967 y que incluye un poema de idéntico título: *Del otro lado*, iniciado en 1960 y concluido en 1965, se entrelaza con el texto que, según Sergio Delgado, Juanele escribió alrededor de 1964, dolido por una situación «dramática y burda» (1996:930) sobre la que volvió en diferentes entrevistas (una realizada por el mismo Urondo en el año 1970 para la revista

*Panorama*¹³): la matanza de su gata y de su cría por una vecina. Las cualidades del animal laceran la figura de la vecina; el conjunto hace tambalear los fundamentos en los que se basa la distinción humano / animal cuyo espectro Juanele convoca en su poema: «Del otro lado... más de cuál de tu silencio, todavía / amarillamente me miras...» (*La orilla que se abisma* 781). Por contraste con los majestuosos movimientos felinos, la vecina aparece en un torpe colectivo de mujeres reunidas por hábitos bruscos:

(...) éstas que “entristecen” para siempre, sí,
(...)
“heroínas”, sigo, bebedoras pues de whisky
y no de la leche del cielo...:
de éstas que, habiendo contraído sobre su apelativo
unas jinetas, todavía,
resultan “obligadas”, así,
no sólo a “dégainer” sino, además, a iniciar a sus chiquillos
en la valentía
de aplastar a unos recién nacidos... (*La orilla que se abisma* 783–784)

La propensión a la auto-bio-grafía que se advierte en Urondo desde sus comienzos, aunque con una tendencia cada vez más pronunciada a la denuncia y a la interpelación, se identifica con esta necesidad de Juanele de acusar y de castigar a quien le confiere dolor desde el lugar de *archivo*¹⁴ que construye

¹³ Sergio Delgado apunta: «En un reportaje que le hiciera Francisco Urondo publicado en la revista *Panorama*, Ortiz dice de este poema: “... y ya me metí otra vez en otro lado, como si mirara la luz del otro lado; es larguísimo este poema y, desde luego, alude también a cosas inmediatas que de ningún modo podía soslayar”» (Delgado, 1996:930).

¹⁴ Cuando hablo de *archivo* lo hago en los términos de Jacques Derrida quien en 1984, durante el Coloquio *Nuclear Criticism* organizado por la revista *Diacritics* en la Universidad de Cornell, presenta una versión del concepto que luego amplía en otros ensayos (1995, 1996, 1998) componiendo el de *política de archivo* (enlazado a los de *democracia por venir* y *literatura*). En esta conferencia realiza distingue dos tipos de archivo: los que poseen un referente fuera de sí mismos y los que no. Mientras los primeros pueden reconstruirse en caso de destrucción, los segundos no tienen esa posibilidad y participan de lo que llama el «caso de la literatura»: «los acontecimientos conocidos bajo el nombre de literatura son delimitables» ya que tienen una historia y están regidos por un conjunto de convenciones ligadas a esa denominación. De la literatura resalta su «precariedad» («la literatura nace y no puede vivir más que su propia precariedad, su amenaza de muerte y su finitud esencial; el movimiento de su inscripción constituye la posibilidad misma de su propio borrarse» [82]) demandando la necesidad de pensar,

la literatura. Mientras apela a un recurso infrecuente en su escritura y sube los tonos, Juanele, interpelado por el espectro, hace justicia «literaria»:

Y de ahí esos ojos que miran, y miran, miran,
cierto, desde las campanillas...
y bajan, si cabe, hasta lo imposible
del cariño

a través de ella, «la totalidad de aquello que, al igual que ella y, desde ese momento, en ella, se halla expuesto a la misma amenaza, constituido por la misma estructura de ficcionalidad histórica, que produce y arrastra consigo su propio preferente» (82). Entiende que la historicidad de esta forma del archivo es indisoluble de lo que demanda ser interrogado en una «época nuclear»: «la literatura pertenece a esta época nuclear, la de la crisis y la de la crítica nuclear, al menos si por ello se entiende el horizonte histórico y ahistórico de una autodestructibilidad absoluta sin apocalipsis, sin revelación de su propia verdad, sin saber absoluto» (82). Es esta posibilidad de destrucción total la que «gravita sobre la desconstrucción», orientándola, ya que ese fantasma le permite reconocer «las estructuras y la historicidad propias de los discursos, de las estrategias, de los textos o de las instituciones que es preciso desconstruir» (81). Para Derrida la *política de archivo* no es «una cuestión política entre otras» (Derrida, 1995:12) sino que «atraviesa la totalidad del campo y... determina lo político como *res publica*» ya que el poder político se construye y es factible de ser analizado a partir del modo en que trabaja en relación con el cuidado del archivo y, por lo tanto, de la memoria. Si es condición de todo archivo la *domiciliación* (Derrida, 1995:10) es decir, la fijación de una residencia donde este se conserve de modo permanente asegurando el paso institucional de lo público a lo privado, la «democratización efectiva» se mide, entre otros, por este criterio: «la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación» (Derrida, 1995:12). Derrida vuelve sobre esta tesis y liga la literatura con su historia y con la de la democracia: es la *democracia por venir* como promesa (es decir, como «compromiso con relación a la democracia» [Derrida, 1996:161] más que como establecimiento de un conjunto estático y determinado de pautas prefijadas) la que deja abierta la posibilidad de actuar una *política del archivo* que gestione tanto su conservación como los medios para preservarlos de la amenaza de su destrucción.

En el caso puntual de Argentina, las deudas son muchas. Puntualmente la investigación que desarrollo ha realizado diferentes restituciones: los textos sólo conservados en las bibliotecas privadas de los autores o de sus herederos han sido fotografiados (por ejemplo, así se ha procedido con el borrador de una conferencia no grabada de Aldo Oliva y con la revista que ha gestado, *El arremangado brazo*) o se ha promovido su reedición o su publicación (esto ha acontecido con los primeros textos de Estela Figueroa y con una antología de poetas realizada por Concepción Bertone con el subsidio de una Beca de la Secretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe).

que los retuvo una vez
y hasta se angustian con la angustia que no puede dormir
ante otros ojos que, todavía,
se les unen en una como ruina de misterios en pendientes de gotitas...
y aunque son los del desafío,
en cierta manera, a la creación, dardearían, dardearían
con los azufres del «maldito»
a la «maldición» misma
hasta lograr que ésta devuelva la sangre que pilló. (*La orilla que se abisma* 799)

Urondo toma de Juanele cierto trabajo beligerante con las repeticiones que lleva al lector a detenerse en esa palabra que cobra especial fuerza por su colocación y por cómo cada reiteración coopera en la construcción de un sentido claramente dirigido. Veamos un ejemplo:

Sí, pero sobre las frentes jóvenes, las nobles frentes jóvenes,
se ha abatido una sombra bárbara de sables y de cascos...
Sí, pero en torno de las jóvenes frentes se aprieta un cerco de sables y de cascos...

Sí, pero los bárbaros, los bárbaros, los bárbaros,
contra las sienas y la sangre en que late como una fiebre el porvenir. (*El álamo y el viento* 334)

Urondo utiliza este recurso en un poema dedicado a sus hijos que, en *Del otro lado*, antecede a la conocida declaración de principios de «La pura verdad». Lo que lo atormenta es nombrado a partir de una palabra que, repetida y en plural, cobra un matiz siniestro ligado a lo sin borde, a lo inabarcable, a lo inaprensible. Por contraste, los afectos, como es frecuente en Juanele, se nombran apelando al diminutivo:

Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes
y sufre por esto. Quiere ofrecer un destino
luminoso y alegre, pero no es todo
y ustedes saben:
las sombras,
las sombras,
las sombras,
las sombras,
me molestan y no las puedo tolerar. (*Del otro lado* 293)

La poesía se torna único espacio de denuncia y de confesión en los últimos textos y días de Urondo. Como el célebre personaje de Cervantes que

descubre el prisma distorsionado desde el que había mirado el mundo justo en el instante de su muerte, más que nunca solo y desprotegido, sus letras imprimen un desgarró y por contraparte, la literatura ofrece el modelo ético que le falta al mundo: «La partida que vino a/ buscarme tenía mucho/ miedo pero no dio tiempo/ a nada, a manotear una/ sola arma./ Lástima que entre ellos no/ había un solo Sargento Cruz,/ sino más bien cobardes,/ torturadores, violadores» (*Poemas Póstumos* 467). Otra vez, sólo la literatura archiva lo que con mayor dificultad hubiese podido enunciar desde otros discursos: su poder de «decirlo todo» (Derrida, 1998) sin necesidad de probar nada registra lo que ya aparatos estatales y paraestatales promovían desde «las sombras» a las que Urondo tanto temía. Esa «boca del testimonio» (Kamenszain, 2007) habla: dice lo indecible.

4. Juan José Saer: desconstrucción de los géneros desde un regionalismo no regionalista

El arte de narrar de Juan José Saer se abre con una dedicatoria que refuerza la paradoja planteada por un título semejante para un poemario: el escritor reconoce su deuda con Juan L. Ortiz y con Aldo Oliva sobre cuyas enseñanzas hablará en varias ocasiones. A veces en la serie incluye a Hugo Gola tal como lo hace, por ejemplo, en esa entrevista diferida realizada por María Teresa Gramuglio que termina en el texto «Razones» en el que les agradece el envío a la poesía china y a «los grandes poetas franceses del siglo XIX que producen la revolución literaria de los tiempos modernos: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont» (Saer, 1984:11). En otras, mientras describe su obra, deja entrever aquello de lo que se apropia para componerla. Esto sucede por ejemplo en *El río sin orillas* donde la comparación del decir sobre el río en la literatura de Leopoldo Lugones, Baldomero Fernández Moreno y Jorge Luis Borges quedan opacados por el de Juanele «que con un arte sutilísimo repertorió los innumerables matices de esas aguas, recogió el color león» y también «otros tonos en ese arco que pasando por el marrón va del rojo al amarillo» (Saer, 1991:221). Unos párrafos más adelante enfatiza: «pero una vez más, es Juan L. Ortiz quien supo captar mejor que nadie la apariencia particular y cambiante de esos ríos» (Saer, 1991:223). Saer destaca lo que puede la escritura de Juanele cuando interviene desde la letra sobre su «zona» y pone en abismo su propio trabajo que extrema un procedimiento que el poeta entrerriano había iniciado haciendo de esa tensión, a veces exasperante, su marca: poesía–narración y narración–poesía son los géneros de los que participan novelas con respiración y ritmos de poema y poemas atiborrados de acciones que traen personajes de su saga dando continuidad a historias abiertas en otros textos.

Las extensas frases, otra *marca* de la poesía de Juanele, es un recurso que Saer lleva al paroxismo. Para Roberto Retamoso, la más neta huella del maestro: «ello se advierte cuando se lee, o mejor, se oye, la cadencia del ritmo que puntúa su prosa, ciertamente morosa, y tan recurrente y expansiva como la sintaxis poética de Juan L. Ortiz» (2008:236). Dos ejemplos: los comienzos de *Nadie nada nunca* y de *El entenado*. La majestuosidad del cielo, la proximidad del río y la naturaleza estentórea: otras marcas (esta vez, tópicas) de la deuda.

I. No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. (*Nadie nada nunca* 9)

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. (*El entenado* 11)

Incluido en *El arte de narrar*, «Diálogo bajo un carro» activa la conjetura borgeana de que la inclusión de un texto en un género u otro depende de cómo sea leído (1978). Cercano a Borges, Saer augura para los constructos demasiado rígidos un «triste destino» equiparable al de las civilizaciones: «el de ser mortales» (Saer, 1991:13). Coherente con estos desarrollos, su literatura los actúa. El diálogo y la narración, atisbados apenas en Juanele, cobran en Saer un apreciable protagonismo.

Por contraste con el maestro sus versos cuelean su desencantada visión sobre el hombre y el mundo, las búsquedas y las razones que llevan a la poesía. «Lo que cantan las sirenas» y «En la pared de los federados» destilan desesperanza y avizoran un por-venir que no exime de la violencia:

(...) nada

—ni pájaro, ni rama, ni río, ni tormenta, ni flor—
tendrá una voz para cantar

si no viene de la pared manchada de sangre

que se levanta todavía del otro lado de esas tumbas. (*El arte de narrar* 26)

A la literatura de Saer como a la de Juanele les cabe la categoría que Beatriz Sarlo arma cuando define cómo la poesía de Ortiz dice su zona: *regionalismo no regionalista* (Sarlo, 1996) es el término que inventa mientras subraya el desapego tanto del provincialismo como del nacionalismo adocenados. El universo de las colinas entrerrianas y de los campos, el momento del atardecer, la captura del instante en que atardece se inscribe en la poesía de Juanele así como en Saer las calles de Santa Fe, los cambios que las estaciones traen («Llegó entonces la esta-

ción capital, el verano, / sometido a un rigor de fuego» [*El arte de narrar* 43]; «No planten, en el jardín, el sauce, aunque / en agosto, antes que nada, impaciente, reverdezca.» [*El arte de narrar* 68]), el territorio distante de la infancia y sus restos («La infancia / es el solo país, como una lluvia primera / de la que nunca, enteramente, nos secamos.» [*El arte de narrar* 10]), las tardes donde todo parece llevar al canto celebratorio, salvo la inquietud que abruma a quien habla en el poema:

La tarde está limpia como una hoja vacía.
A veces, como una mano que escribe, la borrona el viento.
La carcome, como a una esperanza que se enfría
por ráfagas de remordimiento.
Tarde carcomida de octubre, desaforada luz de día.
No tengo paz y estoy contento. (*El arte de narrar* 87)

Modos de decir lo cercano reinventándolo a partir de una torsión de la lengua que aparta la escritura del folklorismo ramplón. La literatura de ambos, salvo excepciones (algunos cuentos de Saer que transcurren en el mundo antiguo o en lugares remotos; los poemas de Juanele que traducen literariamente postales de su legendario viaje a China), sucede en ese pequeño universo a partir del cual fundan una *obra* que pone de manifiesto que hechos simples u objetos aparentemente in-significantes pueden hacer lugar a una experiencia. La apuesta de Saer por una «literatura sin atributos» se explicita en sus ensayos pero se revela con toda su potencia en su literatura: «Lo nacional / equidista sabiamente / y se da, para la lengua, en el rigor» (Saer, 1988:19).

La falta de reverencias y la prescindencia de las comunidades que parecieran garantizar un pasaporte a la consagración también tienen lugar en sus versos. Un arte poética que desnuda qué se pone en juego cuando se escribe y qué norte guía esa producción. El intento de hacer un trabajo con la lengua extremando la norma y la forma define ese impulso que lo trae y lo liga, casi como ningún otro, al mundo. Lazo que en alguna ocasión supo definir como «su único compromiso»:¹⁵

Que no digan que el comentario
acicala, ni que la condecoración,
seguida de fajos, vuelve, después de lustros pálidos,

¹⁵ En el marco de una entrevista realizada por Jorge Conti y Paulo Ricci durante la V *Bienal de Arte Joven* organizada por la Universidad Nacional del Litoral en setiembre de 2002 en Santa Fe, a la pregunta sobre su función como escritor en tiempos de crisis, Juan José Saer declara que «su único compromiso» es «con la escritura». La demanda de determinados temas o formas funcionales a una coyuntura no es más que otra reducción de la literatura a «ideología».

reales. La gracia estaba en cabalgar,
con voz luminosa, el instante encabritado,
por puro lujo o gusto claro, o por ver
si se podía, contra el desgaste, labrar
formas que recordasen, con su sabor,
la miel de las mañanas. Que no vengan,
con su honor, a envenenarnos, ni, con sus
dardos de academia, a ponernos,
después de tanto mirar el sol de frente,
llamándonos, arteramente, suyos,
del lado de lo oscuro. (*El arte de narrar* 135)

Ya en 1981 Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta llaman la atención respecto de la «forma obsesiva» en que Saer ronda sobre los mismos espacios y los mismos personajes para «reelaborarlos y “volver a narrarlos” describiendo en su trayectoria una figura circular» que crea una obra que cuenta «una única historia» (Zubieta, 1981:654). En su más reciente caracterización del «programa de escritura» saeriano, Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhá observan la «presencia recurrente de ciertos materiales de representación» entre los que destacan «un grupo de personajes, una toponimia y una topografía (el litoral) que van de una narración a otra, y la historia política» (Dalmaroni, 2000:336). En su extenso estudio sobre la obra de Saer, Julio Premat reitera la palabra «coherencia» («coherencia del proyecto», «coherencia espacio-temporal, temática y afectiva» [Premat, 2002:18–19]); si bien lo circunscribe a las ficciones que van desde *Cicatrices* (1969) hasta *Las nubes* (1997) y precisa que omite los «relatos de juventud», no obstante sus conjeturas los incluyen. Por ejemplo, a la ya mencionada, le anexa tres más: la «omnipresencia de lo perceptivo» (Premat, 2002:16), la «incertidumbre sobre el sentido» y el «autotematismo» (Premat, 2002:17–18). Características que endeudan a Saer con Juanele y que, en intersección con «la repetición de personajes, prolongaciones argumentales, recurrencias temáticas, preocupaciones metafísicas y estéticas uniformes» permiten afirmar que Juan José Saer escribió «una sola y única novela» (Premat, 2002:13) así como Juan L. Ortiz escribió un único libro:¹⁶ «Ortiz escribió, en toda su vida, un libro único. Lo

¹⁶ Sergio Delgado anticipa esta tesis, con algunas variantes, en un ensayo publicado poco tiempo antes que su edición crítica de la obra de Juan L. Ortiz saliera a la calle: «Hay una cuestión central en la obra de Juan L. Ortiz que, como la carta del cuento de Poe, se presenta con tal evidencia ante nuestros ojos que suele pasar desapercibida. Es la siguiente: Ortiz, durante toda su vida, escribió un único libro: *En el aura del sauce*. Con cada uno de sus poemas, tanto los que quedaron dentro como los que quedaron

escribió con cada una de sus palabras, con cada uno de los versos, con cada uno de los poemas y con cada uno de los libros que dispuso, uno tras otro, a lo largo del tiempo.» (Delgado, 1996:15).

Un único libro; los mismos tópicos. Esta decisión que para Saer responde a «una necesidad puramente realista, geográfica» (Saer, 1991:228), dice bastante de las propias. Las descripciones de las agobiantes tardes de calor santafesino, de las cervecitas heladas en los bares de la terminal o del centro, del taco de Elisa atrapado en la brea del asfalto responden a una necesidad de decir una característica de «la zona» que se impone, hiperbólica y desmesurada, a quienes la habitan y que encuentra en la literatura un espacio de reinención. Saer habla de esta decisión de Juanele y, subrepticamente, de la propia cuando se previene de las críticas que pudieran encontrar aquí rasgos de tipicidad: «a quien pueda imaginarse un catálogo folklórico o didáctico hay que aclararle que esa obra está hecha de matices, de alusiones, de silencios y de medias palabras» (Saer, 1991:229). Dando rienda suelta a sus obsesiones, aclara: «los elementos del paisaje aparecen... en un orden propio, del mismo modo que un matiz de verde observado en una planta puede aparecer en un cuadro abstracto sin ninguna alusión a su referente» (Saer, 1991:229).

Saer encuentra en la literatura de Juanele lo que explica su vida e invalida así todo resabio determinista que a partir de la vida pretendiera agotar la obra. Anota: «habiendo convocado amablemente el universo a su casa, los desplazamientos le eran innecesarios» (Saer, 1991:224). Escribe: «La enseñanza de Juan era el propio Juan». Sentencias que en correlato con la descripción que parte de su figura para llevar a su ética, parecen confirmar la conjetura de Beatriz Sarlo según la cual Saer tuvo con Juanele «la única relación discipular de su vida». Una relación explicitada al punto que cada aclaración sobre la ética y las decisiones de su maestro pueden leerse como declaraciones sobre las propias. Una variante más del «modelo» y del «personaje» que Saer compone cuando habla de sí, directa u oblicuamente, mediante esos ventrílocuos que crea su literatura. Una imagen de sí construida a partir de la del maestro, por diferencia pero también por identificación pero desde un gesto que poco

al margen, y con cada uno de sus libros, los que reconocemos con cierta autonomía y los que se confunden en el Libro mayor, Juan L. Ortiz fue componiendo, o buscando, este Libro hasta que adquirió su rostro definitivo al final de su vida al cabo de sesenta años de labor sostenida, cuando en 1971 la editorial de la Biblioteca Constancio C. Vigil de la ciudad de Rosario decide, en su colección Homenaje, editar sus “Obras completas”. Entonces, los distintos libros, los ya editados y los que habían permanecido inéditos, que componen los tres tomos de *En el aura del sauce*, se confunden en el libro único, y resulta difícil resolver este encuentro entre las partes y el todo, esta deriva de los libros hacia el Libro» (Delgado, 1995:38).

tiene que ver con la condescendencia. El apartamiento de los protocolos a la moda y de los clichés de esa pequeña comunidad formada por los círculos de escritores es un punto clave de ese retrato que es también un auto-retrato:

Ni acostumbraba a dar lecciones ni tampoco a recibirlas, sobre todo de oportunistas y pedantes... Siguiendo la costumbre de los viejos criollos de su provincia, no tuteaba a nadie (aparte de Gerardo, su mujer), cualquiera fuese la posición social, el carácter o la edad de su interlocutor... Esa inclinación por la vieja cortesía criolla no tenía nada de autoritario ni de convencional, sino que se practicaba en medio de la más grande libertad de maneras y de pensamiento, y en un clima de alegría y familiaridad. (Saer, 1991:225)

5. Hugo Gola, por una *fidelidad infiel*

En una entrevista¹⁷ y en la conferencia inaugural del *IV Argentino de Literatura*¹⁸ Hugo Gola se reconoce en un modelo¹⁹ ético dado por Juan L. Ortiz. Su deuda más tangible, la que se hace ostensible en su escritura, revela el costado poético y político de ese legado.

En *Jugar con fuego*, el libro que reúne la poesía que escribió entre 1956 y 1984, es decir, desde «la zona» (nombre que emplea Juan José Saer para estas geografías) y durante los primeros años de exilio, entre 1978 y 1984, ya desde su título alude a la peligrosidad. Quien juega con fuego puede quemar(se), incendiar(se) no sin iluminar mientras se extingue. La potencia de la llama y la palabra poética: ambas «ilumina[n]» (Gola, 2008:21). Una, el lenguaje y a partir de él, el mundo; otra, el mundo: «¿Y el poema? / sólo forma / naranja azul / que gira / pétalo blanco / que danza / rosa arrasada / por el viento / ¿o qué?» (Gola, *Siete poemas* 183).

Hugo Gola continúa algunos de los tópicos de Juanele: la caída de la tarde, los momentos previos al amanecer, las mañanas, el río, el futuro, la infancia y lo perdido para siempre, el mundo cercano y la vuelta desde la poesía sobre la poesía. Pero también aparecen los propios, transidos por una mirada distante de los relatos victoriosos sobre el destino del país: «No sé por qué / algunos poetas / mintieron / con tanto énfasis / hace poco / cuando celebrabas / un

¹⁷ Entrevista realizada por Rogelio Alaniz el domingo 3 de agosto de 2008 en el marco de su programa radial *Hoy y mañana* emitido los domingos por la emisora LT10 de la Universidad Nacional del Litoral.

¹⁸ El 4 de agosto de 2008 Hugo Gola abrió el *IV Argentino de Literatura* organizado por la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe con una conferencia sobre Juan L. Ortiz.

¹⁹ Para un estudio exhaustivo de las marcas de Juanele en Hugo Gola, ver Monteleone (2004).

aniversario decisivo» (Gola, *Poemas* 83). Quien dice «yo» en el marco del poema se confunde con quien firma mientras enhebra representaciones de lo que abomina así como de lo que teme.

En los primeros años de la década del 60 escribe: «no me importan tus zapatos / me duele / tu corazón vapuleado / la tala de tus sueños / la pesadilla / extendida / sobre la ciudad / y la llanura / el vino / corriendo en las acequias / las papas / sepultadas para siempre / los tomates / echados al mar» (*Poemas* 84). Como Juan Manuel Inchauspe, los miedos sobre lo por-venir se acentúan cuando las consecuencias caen sobre los hijos: «Es tarde ya / en mi habitación / está mi hija / pequeñita / quisiera / salvar para ella / los hilos de mi patria / dársele entera / limpia / aunque no sea / la reserva del mundo / ni el jardín / sólo una tierra cierta / una sangre fragante / unos ojos abiertos / unas ganas de andar» (*Poemas* 85). Lejos del canto celebratorio a la rica patria cerealera y agroexportadora, Gola mira el otro perfil, el que se esconde, el mismo que en Juanele se confundía con la injusticia: «Necesito / patria mía / que bajes / de tus antiguos pedestales / quiero verte / desnuda frente a mí / sin las ropas postizas / de tus batallas ganadas / sin los brillos inútiles / sino en toda tu extensión / en tu tierra vacía / con tu desolación de años» (*Poemas* 82). Decir el desasosiego, lo insensato, la incongruencia es parte de su proyecto de escritura como en Juanele lo era decir la desigualdad: «Quiero mostrarte / en tu desvío / en tu derroche / en tu abulia / en tu posible fracaso» (*Poemas* 82).

En sus decisiones, el *locus ubi* deja su marca: «Yo prefiero / desechar el oro bajo / de las palabras vacías / destruir / la imagen del trigo y el ganado / para mostrar / los restos del banquete / algo después de medianoche» (83). Se insinúa también la equiparación de la injusticia a la desigualdad: «derroche es la palabra / Patria / descalza / muerta / patria de mi desvelo / por dios sin tambores / sin latifundios / sin sobresaltos» (*Poemas* 84).

La poesía de Juanele, desbordada de adverbios de duda, de preguntas no retóricas, de condicionales, muta en recelo, en canto disfórico que resiste la construcción de falsos paraísos. Hugo Gola escribe «En esta ciudad»: como Juanele, como Saer, como Urondo, (re)presenta el sitio en el que habita. Sus proposiciones, marcadamente dialógicas, funcionan más como interpelación que como diagnóstico: «No es cierto / que vivamos aquí / apenas sobre la cáscara del mundo.» (*Poemas* 70). Ni laudatoria ni triunfalista, farfulla una lectura del presente, del futuro y del pasado hostilizando con estilo apremiante las candorosas suposiciones. La historia se construye día a día, con cada acción y con el esfuerzo de cada hombre:

Equivocadamente mis amigos
hablan de una experiencia extraña
hablan de aventuras

hablan de países en los que todo sucede
Equivocadamente
hablan de una comunión de libres
de un amor
de una pasión
iluminada para siempre (*Poemas 70*)

Su desmontaje del binomio infierno / paraíso, país / otros países, adentro / afuera tiene la cadencia desacralizante que desecha cualquier rápida generalización. Las ruinas, los despojos, los desmanes y el dolor no dejan sitio indemne:

Estatuas caídas habrá en el paraíso
luces ciegas también en el reino de los cielos
ojos marchitos
sillas desfondadas
ceniza vertida por el suelo
botellas rotas. (*Poemas 71*)

Varios años más tarde, ya desde su exilio y pasada la dictadura de Onganía, Gola vuelve sobre el concepto de infierno como remoto sitio de castigo a los ejecutores del mal. En su descolocación, semántica y espacial, el infierno son las calles transitadas por inocentes. Dos recursos heredados del maestro, la repetición y la explotación de los silencios que permite el trabajo visual sobre la página, refuerzan el descalabre:

El infierno
el infierno
no en el centro
sino en la superficie de la Tierra
sus fuegos calcinan
su calor derrite y
doblega
la paciencia
de los justos. (*Siete poemas 176*)

Resemantización y recolocación: el nombre dado al mal se apropia para destruirse cuando se describe el precio que pagan los moradores del infierno por su «pecado». La detención en la corta edad de los condenados en contraste con sus razones refuerza el carácter atroz del «castigo»:

Y Mischael
allá en el Sur

enterrado en un pozo de cal
antes de los veinte
por el inocente pecado de
querer cambiar
el mundo. (*Siete poemas* 177)

En sus versos se recorta, como al sesgo, la figura de Juanele y junto a ella, se fija el modelo ético, inescindible del poético y del político. En «Una extraña paciencia» describe a alguien en cuyas decisiones se descubren las del maestro entrerriano y luego, las propias: «Una extraña paciencia / se requiere / para elegir / las nubes y los árboles / una aguda manera de mirar» (*Poemas* 80). «Elegir»: entre el nombre y el verbo. Esta palabra sobre la que martilla, insistente, remite a un proyecto. En los versos se alude al precio que se paga por esa decisión: «Has asumido un tiempo / contra las fáciles banderas / y tu elección / aunque aparezca ingenua / bien sabes que es audaz» (*Poemas* 81). Y sigue: «elegir siempre / no a la escuadrilla poderosa / que hace temblar el cielo / sino a los árboles». Y remata: «elegir un tiempo / que salta sobre esta intemperie / ruidosa / y al fin / desoladora» (*Poemas* 81).

Este remate envía a otros versos de Gola en los que resuena el eco de la tesis del poeta entrerriano sobre las coordenadas que definen, en estos tiempos de raptó y urgencia, en qué consistiría una verdadera «revolución»: «Un tiempo de contemplación / se vuelve necesario / perdidos como estamos / atrapados en los disturbios del día / sin reponernos» (*Siete poemas* 169). La acumulación agitada de sucesos es la marca de una época que pronuncia esta tendencia cuestionada desde un discurso que reclama otra administración del tiempo:

y tú
que manipulas
monedas
que degradas
tu ojo
que desquicias
tu lengua
que tanto
discurres y
acumulas
que rentas
ruedas
rumias
que sin descanso
recorres
tierra y mar

para
aumentar
no se sabe qué
¿o se sabe?
no logras
saber
lo que el
ave
sabe
al cantar
Pierde su sitio
y
ya no aprende
el hombre. (*Siete poemas* 204–205)

6. Juan Manuel Inchauspe, Beatriz Vallejos, Marilyn Contardi, Estela Figueroa. *Poéticas de lo nimio*

La quietud de la siesta, la sosegada contemplación del cielo, la felicidad de escribir en el tiempo robado al trabajo no elegido: instantes capturados por los poemas de Juan L. Ortiz y luego, por los de Juan Manuel Inchauspe, Beatriz Vallejos, Marilyn Contardi y Estela Figueroa que, renuentes a las estridencias, dicen las tensiones de la cultura a partir de la detención en lo minúsculo, en lo efímero, en el detalle desapercibido.

Beatriz Vallejos trae los tópicos de Juanele y les deja su impronta. Esa que le permite firmar con su escritura. Textos depurados que explotan notablemente el espacio y que progresivamente se vuelven más elípticos mientras dejan escuchar voz embelesada y a la vez aterida. La injusticia, el dolor, los embates del mismo río que encanta al tiempo que atemoriza con sus crecidas incontenibles que lo arrastran todo, la poesía: puntos de un derrotero literario ajeno a los derroches lexicales. «Detrás de la ventana» hace del miedo al viento y a sus virajes momentos antes del desborde de las aguas, la materia de su epigramática composición:

Detrás de la ventana

registro el viento
¿qué traes?

¡ay del Sur!

¡ay del Norte! (*Del cielo humano* 17)

Fechado en 1983 «Quinta del Zorzal» está dedicado a Juanele. Los versos, un tratado sobre el lugar de la poesía ante la ausencia:

Después de la lluvia
los árboles sacuden luciérnagas
también mis palabras guiños ráfagas

qué otra significación tendría
seguir la fosforescencia de la noche
el curso del poema. (*Detrás del cerco de flores* 56)

En ocasiones el homenaje recurre a algunos merodeos. El único verso de «Atardece» captura ese momento de la tarde que tantas palabras hicieron brotar al poeta entrerriano. Con un solo trazo, compone el paisaje:²⁰

Atardece

apaisado profundo (*Detrás del cerco de flores* 57)

María Teresa Andruetto cita este poema como epígrafe a otra obra eminentemente dialógica. Superponiendo voces y versos de ambas escribe *Beatriz*. Y dice:

había retablos en la mesa
y ese poema que habla de la luz
y las naranjas.

En la puerta, ella abrió el Ubajay. (*Beatriz* 31)

Con igual precisión en la captura de la palabra que ilumina un hecho cotidiano o que trasunta las alegrías y los dolores de cada día, aunque más expansiva en sus fraseos, Andruetto conversa con la maestra que a su vez escucha el eco de Juanele que veía en la detención atávica en lo próximo, el núcleo de la «revolución». En «Pasaje de Luz», Beatriz Vallejos explota el oxímoron para describir un hecho simple que se carga de densidad semántica a partir de un despojo minimalista:

La sombra de las hojas
ilumina las naranjas (*Detrás del cerco de flores* 75)

²⁰ Sobre este poema, ver especialmente el artículo «Poesía y gramática» de René Lenarduzzi (2007).

El viejo concepto de *desautomatización* de Shklovski se activa cada vez que se leen estos versos cuyo efecto Andruetto describe con sensibilidad y eficacia:

resplandece

ella dice una palabra

amanece, resplandece (*Beatriz* 33)

Esta escritura plagada de voces superpuestas, inserta un epígrafe de Juanele en el apartado que, aludiendo al presente, interroga lo que la poesía *puede*: «“Llueve en mi corazón y llueve / sobre el Yan Tsé”». En otro poemario, y citando a Cesare Pavese con quien «conversa» como aquí con Beatriz Vallejos, trae un pasaje de su *Diario* en el que se lee: «“hacer poesía es como hacer el amor: no se sabrá nunca si la propia alegría es compartida”». El propio trabajo es el que se coloca en un enclenque andarivel entre el arrojo y la ofrenda. En el mismo apartado convoca a otra poeta–pintora: «Árbol de la esperanza mantente firme», grita Frida Kahlo en 1946.²¹ La frase, que toma parte de una de sus canciones preferidas, se incluye en un autorretrato desgarrador.²² El sostén que Kahlo parece encontrar en el pincel lo busca Andruetto en la palabra que también le permite personalizar el pedido. Lo que en la pintura facilita la autofiguración, en el poema lo logra la asunción de la primera persona: «Árbol de la esperanza / mantenme firme: / sobre esta palabra que sostiene, / mantenme firme» (*Beatriz* 55). El pedido para sí deviene pedido para la otra poeta–pintora que la lleva a escribir un libro en su homenaje: «Árbol de la esperanza / manténla firme» (*Beatriz* 65).

Marilyn Contardi continúa desde sus versos los otros homenajes que rinde al maestro entrerriano al que le dedica un film, artículos y ensayos (1994, 1996). Su poesía descubre lo que apenas se deja entrever en el fárrago de ac-

²¹ El «Cielito lindo» de Quirino Mendoza y Elpidio Ramírez dice en una de sus estrofas: «Árbol de la esperanza / mantente firme / que no lloren tus ojos / al despedirme.» Esta estrofa continúa con el más conocido estribillo: «¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! / canta y no llores / porque cantando se alegran / Cielito Lindo los corazones».

²² Frida Kahlo pinta dos imágenes de sí en contrapunto; una, acostada en una camilla arrojada en un desierto en el que brilla el sol; destaca allí su espalda lacerada por dos grandes heridas. Esta imagen se opone a otra que la muestra en el mismo sitio y bajo la luz de la luna, sentada y vistiendo su típico traje de tehuana; con una mano sostiene una banderita que repite la frase que da título al cuadro y con la otra, el corsé que protege su espalda. De modo recursivo el deseo de sobreponerse al dolor se expone, no sin mostrar contra qué males se batalla; este cuadro de 1946 se pinta poco tiempo después de una intervención quirúrgica.

ciones que se amontonan en un día de una vida. En sus versos las preguntas que inquietan el paso del tiempo, la fugacidad del deseo, las constricciones de una lengua se unen a parsimoniosas descripciones de atardeceres y amaneceres, patios y jardines, el río y los pájaros.

Como en Juanele, las preocupaciones más profundas surgen a partir de hechos simples, sólo aparentemente insignificantes:

No hay mucho tiempo
para cortar los jazmines,
disponerlos en el vaso sobre la mesa.
No hay mucho tiempo
para almidonar las cortinas y
volver a colgarlas en las ventanas. (*El estrecho límite* 5)

En otras ocasiones la deuda se exhibe sin eufemismos. Lo que se hereda es una posición sobre aquello a lo que vale la pena «dar el tiempo»: ²³ «nada vale más que esta tranquilidad de los atardeceres» (*Los espacios del tiempo* 25).

El espectáculo que ofrece la naturaleza es uno de esos bienes escasos que por esta razón se protege: «Echados en el pasto / oír / el sordo gruñido del verano / en el techo del galpón» (*El estrecho límite* 29). El elogio de la improductividad se liga a la preocupación por la muerte y al modo en que se transita la vida.

En «Anticipación», una catarata de preguntas dominadas por la preocupación por lo que se deja desborda al lector. Quien habla teme por el destino de un cielo que parece olvidado y por el de unas flores cuyo perfume tampoco parece generar más atención que la de quien presta su voz a la letra:

¿Quién mirará estos cielos sonrosados
cuando yo no los vea?
¿Quién se asomará a la ventana
a oler los jazmines florecidos?

²³ El tiempo es para Jacques Derrida el bien máspreciado que conviene administrar con avaricia dado su imposibilidad de recuperación. Ligadas a sus reflexiones sobre el empleo del tiempo aparecen sus conceptos de *don* y *deuda*. El *dar* se equipara a un regalo, a una acción que no genera *deuda*, que es ajena al intercambio, al trueque, a la búsqueda de vuelto o de algo que compense desde la contraparte porque, justamente, el otro no se piensa de ese modo, no se ubica en ese lugar, no se sitúa en ese circuito ni se inscribe en esa lógica. Hay *don* cuando se olvida lo que se da e incluso, cuando se olvida que se da (1991, 1999).

Los inviernos y las primaveras pasan.
Un día como otros, traerá la muerte.

Cuando el instante llegue,
¿quién fijará en mis sus ojos buenos
y sostendrá mi mano mientras me alejo? (*El estrecho límite* 36)

Como «Silvia» en el cuento de Cortázar, como los ángeles de *Las alas del deseo* de Win Winders, como los niños y los animales de Ortiz, en los poemas de Marilyn Contardi aparecen seres que pueden lo que los adultos ya no. En «Los dioses, los patios», texto de imposible enmarcado genérico que puede definirse como prosa–poesía a falta de un nombre mejor, Contardi enreda sus obsesiones con las de Juanele: la variación de las estaciones y sus huellas en el paisaje desnuda una incapacidad de percibir algo que otrora era posible captar. Dice: «en otras épocas los hombres disponían de tiempo para descifrar las figuras que en el meneo de las ramas, en los bordes resplandecientes de las nubes o a la entrada de las grutas tomaban los dioses para manifestarse» (*Los patios* 87). Como en una cuidada letanía, una frase se reitera: «Los tiempos han cambiado». Y con los tiempos cambian también las cosas: «aunque todo parezca igual que antes: el perro echado a la sombra, limones amarillos y firmes en las plantas, higos maduros que caen suaves como buchecitos de palomitas en el pasto» (*Los patios* 86). Y agrega: «Ahora sólo los chicos y los animales llegan a presentirlos» (*Los patios* 87). Los niños o los animales pueden percibir «un aleteo invisible que se siente lejano» (*Los patios* 87); también el poeta puede ver a los ángeles que «no tienen ni alas empolvadas ni aureolas incandescentes» pero «a través de sus miradas la visión de la realidad es otra» (*Los patios* 86). Se insinúa aquí su conjetura más arriesgada respecto de lo que la poesía *puede* hoy; una especie de arte poética enunciada en el envés del dictamen.

En la obra de Juan Manuel Inchauspe la insistencia sobre la poesía es nodal. Tal vez, la única apuesta que defiende desde la voz que compone a través de sus versos. Como en Contardi, como en Juanele, la improductividad–productiva que hace lugar al poema es celebrada: «Y más suave la hora —en que ya cansado / pero terriblemente libre— enciendo / la lámpara que apagaré muy tarde» (*Poesía completa* 39).

Sobre Juanele señala Sergio Delgado: «el poeta se levanta temprano, muy temprano, cuando todavía está oscuro, y aprovecha esas primeras horas de la mañana antes de ir a su trabajo en las oficinas del Registro Civil» (Delgado, 1995:41). La llegada del trabajo se ubica para Inchauspe en el punto más alto de los momentos anhelados: «suave» es el adjetivo que emplea para describir la entrada a la habitación y el encuentro con la mirada del ser amado; «más suave» es la construcción que caracteriza el comienzo de ese trabajo elegido

que no responde a otras exigencias que las propias y que seguramente terminará muy tarde. La noche es ese momento en el que se produce una escritura que da cuenta de la noche en la que se escribe: «Como un pájaro nocturno / alguna palabra escala mi sangre. / Entiendo que debo quemar mis manos una vez más. / Abro el cuaderno y escribo rápidamente. / Todo arde.» (*Poesía completa* 69). Espirales, «bucles extraños», «jerarquías enredadas» (Hofstadter, 1979) bajo la forma de literatura.

Como en Juanele, la intuición del dolor de los demás tiene lugar en sus versos. Como en sus poemas, la ciudad aparece como espacio inhóspito, expulsivo. También como en su literatura, la prosa se confunde con la poesía en textos de difícil encuadre genérico: «Son gentes que han debido abandonar su antigua casa, su casa grande de troncos cercana al río. Son solitarios que sólo reciben de la ciudad piedras heladas o recuerdos retrasados que quieren unirse, pero nada más» (*Poesía completa* 31).

Como en Juanele, el mundo cercano se impone: su hijo pequeño, la mujer amada, los pájaros, las plantas, el cielo y las extrañas sensaciones que provocan los inicios y fines del día son, junto a la obsesión por la escritura, los ejes compartidos de sus obras.

Sin otra escansión que el ritmo en el que ayuda el corte de cada verso, la voz quebrada de quien habla descubre en esa maravilla que se impone por efecto de la naturaleza, un destello que estimula: «El cielo azul / la sombra de estos paraísos / doblándose como esas hierbas / en el origen de la mañana». Y agrega: «Me sorprende / el visible afán de esta mañana / entreabierta / por hacer de mí / alzar de mí / una de sus alas.» (*Poesía completa* 55). Otras veces son poderosas comparaciones las que se reúnen con otras figuras para producir la imagen buscada: «Turbulento / como un mar este crepúsculo / arroja sobre el cielo sus desperdicios» (*Poesía completa* 129).

La caída de la tarde por lo general se asocia a sensaciones tortuosas. Predominan imágenes que traducen estados de opresión: «Dura, puntual, metódica, implacable / dentro de mí / la garra del crepúsculo hace lo suyo» (*Poesía completa* 155).

También como Juanele, la imagen de sí se compone por referencia al pequeño–gran espacio cercano:

El sol se llevaba la luz del lugar
una paloma aleteó y se apoyó
sobre el techo de tejas.
De pronto comprendí mirando las palmeras
que yo era muchas cosas
nombres perdidos, vuelos,
la música del día tras día

la naranja que no comí
el sabor del tabaco
el incipiente verdor del huerto (*Poesía completa* 133)

Estela Figueroa también muestra que se puede hacer una gran poesía a partir de la puesta en texto de la cotidianidad. La partida de las hijas de la casa, la muerte de seres queridos, el amor, la amistad, el paso del tiempo, la enfermedad, los «bichos» que circulan por las habitaciones y la poesía ocupan sus versos que, sin tonos grandilocuentes, sin demasiados procedimientos y sin ahorrar el sarcasmo, dicen también aquello que afecta a muchos: las inundaciones, la dictadura, la cárcel, la muerte, la vejez, la enfermedad, el exilio.

Como en Juanele, como en Contardi, el paso del tiempo tiene sus efectos. El espacio de la infancia y sus percepciones se inscriben como un territorio extranjero. En el mundo adulto prima el desencanto (o el realismo): «Y a los cuarenta años es otra vez el parque. / Las grevileas ya no son tan altas. / La luna no da tanta luz. / El columpio apenas se mueve en el viento.» (*A capella* 10).

La muerte hace escribir a Figueroa sus versos más incisivos. Sus poemas atacan con crudeza los rituales de nuestra cultura. En «Pálida y helada estaba su frente» describe el cuerpo sin vida de su padre: «Un pedazo de cartón / colocado en el cuello / hacía que la cabeza / permaneciera levantada. / Puntillas de nylon / salían del ataúd / de este hombre viril / sometido a las flores.» (15). Esta descripción habilita remata en una tesis: «Hay humillación en la muerte» (*A capella* 15). En «Un año después», un poema de la misma serie, nuevamente describe sin beatería: «Lo habían acomodado como a una torta» (*A capella* 15). En otras ocasiones, pregunta. Sus interrogantes, como los de Marilyn Contardi, hilvanan fantasías sobre ese pasaje: «¿Cómo quedarán mis manos / cuando muera? / ¿En qué gesto inmóvil / como si un cuidadoso pintor / las hubiera acomodado? / ¿Tratando de agarrar la taza de té frío / o la flor que un amigo piadoso traería / para endulzar la convalecencia?» (*Máscaras sueltas* 41).

Se observará que no abundan las figuras: son precisos adjetivos y ocurrentes comparaciones colocados de modo inteligente en el verso los que sellan su escritura, implacable y mordaz. Las comparaciones y las imágenes de Figueroa son la clave de su poesía que, apartada de los tópicos y la retórica ampulosos, destartala discursos expandidos en nuestro sentido común cotidiano. Alejada de la moralina, sus versos desbordan de afirmaciones categóricas: «Los encuentros entre sobrevivientes / son tristes. / Hay demasiados ausentes.» (*La forastera* 56).

La carga puesta sobre el «sobrevivir» es nodal en la descripción de lo que queda de la ciudad durante la última dictadura. La reiteración de la palabra «mendigos» y el ritmo creado por la agrupación de verbos componen la instantánea desoladora del paisaje urbano en el que se incluye quien habla:

La ciudad está llena de ciegos mendigos
de niños mendigos
de mujeres mendigas con sus bebés en brazos (el brazo
que no extienden para pedir)

Los bares de la ciudad están desolados.
Los negocios quiebran, ofertan, liquidan.
Comemos lo más barato y así vestimos.
Nosotros
los que no pedimos limosna ni la damos. (*Máscaras sueltas* 46)

La recurrente mención del oficio de escribir poesía transparenta su posición ética y política. Como Juanele, Inchauspe y Contardi, el desinterés por la circulación de sus textos es una marca de su práctica. Sin ambages pone en verso la impiadosa evaluación del propio trabajo. Como le sucedía a Inchauspe, la obsesión por la escritura perfecta, lejos de frustrar, estimula:

Digo que la idea no era mala
así como puedo decir de otra mujer
—No es fea.
Pero si una buena idea
no es perfectamente desarrollada...
Pero si una mujer hermosa
no lleva un hermoso vestido... (*Máscaras sueltas* 47)

Estela Figueroa, Marilyn Contardi, Juan Manuel Inchauspe y Beatriz Vallejos desarrollan *poéticas de lo nimio*. Sus versos describen rutinas domésticas, la ciudad en la que se habita, el patio de la casa con sus flores y sus frutas, los recorridos de los insectos, de los animales. Poetas que firman con su escritura, con su esculpido de la lengua. Un labrado paciente que acepta el reconocimiento, pero sin perseguirlo y sin traicionar el rumbo en pos de lograrlo.

7. Concepción Bertone: recursividad y *envío*

Entre Juan L. Ortiz, Aldo Oliva y otros padres literarios, Concepción Bertone escribe una obra que homenajea a la poesía desarrollando una *poética del envío* que explota una recursividad que aloja hospitalariamente la tematización de las deudas contraídas en el ejercicio del oficio. Detentora de una artificiosidad creciente, con cada «bucle extraño» interroga las filiaciones de sus textos con independencia de lo que declare en entrevistas y en conferencias.

En «Lo que puede aprender un poeta» Ann Sexton descubre lo que aprendió de aquello que Robert Lowell había tratado de enseñarle. En ese intento imposible de reconstrucción afirma algo que, en cierto modo, podría pensarse con algún viso de generalidad: «Lo echo de menos como todos los aprendices echan de menos a su primer maestro» (Sexton, 2006:2).

En Bertone parece darse el movimiento inverso: en su momento inicial, inexperto, Mario Benedetti aparece con fuerza dejando huellas que luego, paso a paso, tratará de borrar.²⁴ La tendencia a la repetición redundante y a la transparencia ingenua y tosca del registro coloquial se irá transformando en síntesis elaborada y compleja que, no obstante, no abandona los ejes sobre los que gira: apartada de los tics bienpensantes que rigen la escritura de mujeres desde la muy cosmopolita agenda multicultural, inventa una voz que, lentamente, hará espacio a los roles que se superponen con su oficio de poeta. *Auto-bio-grafía y autoficción* (Doubrovsky, 1988) se confunden en una escritura que desoculta las marcas que sus roles de madre, abuela e hija dejan en su poesía asumiendo un lugar que cuestionaría cualquier feminismo ortodoxo. El cuidado de los otros roza el mandato femenino y paradójicamente, el don que, como tal, no genera deuda. «Guardería de viejas» lía imágenes de su madre joven y anciana; ya desde el título se adelanta este juego que lleva de un tiempo a otro y los mezcla, entresaca conductas de niña de un cuerpo deteriorado y elucubra sobre lo que deja esa síntesis. «Guardería» asociado a «viejas» impone la marca de género así como el intercambio de roles entre quiénes ofrecen sus cuidados y quiénes los reciben. La figura joven choca con ésta que ahora irrumpe y que se eclipsa (o se pretende eclipsar) por la letra que descubre un deseo, una fantasía:

Helas ahí, desandando sus años
hasta la remota niña hallada
en la razón perdida. Miguitas
tiernas o endurecidas, arrojadas
a los pájaros del error.

(...)

Está sentada entre las viejas. Intima,
en el pathos de la luz y la sombra,
habla sola, se pierde en sus palabras,
en su memoria prófuga, deserta. Huye.
Se exilia en el olvido y me abandona

²⁴ En *De la piel hacia adentro*, su primer libro, escribe: «Me mareó / el primer golpe / el primer beso / el primer cigarrillo / el primer embarazo / siempre salí ilesa, / entera del mareo, / pero tus poemas Benedetti / tus poemas son una larga embriaguez / una indeleble y perenne / borrachera.» (Bertone, 1973:7).

en esta delgada línea.

Yo volvería atrás para encontrarla
entre dos vocales, entre dos o tres sílabas
de la ternura materna. Al comienzo
del viaje de la carne
para albergarme nimia entre sus vísceras. (*Aria da capo* 22)

Esa misma síntesis entre don y mandato se logra en «El baño». Los avatares domésticos, el cuidado de los hijos, de los amigos o de padres enfermos no se opone al oficio de poeta que, por el contrario, se nutre con las experiencias tomadas de esos trabajos. Los niños como los viejos desconocen el tiempo de la hiperproductividad y su vértigo; algo de eso se toma y se traslada a los versos y al propio ritmo de producción, traducido en sabiduría. Notable la mimesis entre el estilo elegante y erudito de Aldo Oliva y el que Bertone desarrolla en este poema que le dedica y que evoca un momento íntimo. Contagiando el ritmo adormecedor del acto que se describe, dice, valiéndose de aliteraciones y de medidas y dosificadas repeticiones:

Lo bañamos juntas. Adjuntadas
diría él
asociando la limpidez
y las manos. Lo bañamos
o él se dejó caer
en la caricia tibia del jabón. En la piel
replegada en los pliegues del cuerpo
peso muerto del amor. En lo infuso
de la infusión de una gracia
de agua lustral. (*Aria de capo* 43)

«Los padres», «Las madres», *Citas*: nombres de apartados de sus libros y de libros que multiplican los envíos de sus epígrafes, de sus dedicatorias, de las explícitas referencias a Juan L. Ortiz, Aldo Oliva, Fernando Pessoa, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, entre otros. De esos envíos interesan aquí los que llevan a Juanele.

Más allá de los explícitos, la confluencia se descubre en el mismo gesto que el poeta colocaba desde el titubeo del «tal vez» como una «revolución»: el darse el tiempo para tener tiempo. Destaca Bertone: «Manaba de entre sauces, sereno / un tiempo sin apuro» (*Citas* 22). Tiempo que hace lugar al arte profundo que ofrece la austera escritura, siempre rondando sobre los mismos tópicos sencillos entre los que prima el intento im–posible de llegar al dolor de los otros: «De entre efluvios de orines de los gatos, de entre / crines de ye-

guas estrelladas por la osada Osas, / las Híades pluviosas de otro cielo, tirando / bajo el suyo de los carros» (*Citas* 22).

Rebuscada, sutil, erudita, la marca de Juanele se superpone con la de Aldo Oliva haciendo lugar a estos trazos que discuten, desde su trabajosa arquitectura, los mandatos sobre la poesía que circula con firma de mujer desde América Latina.

8. Por una épica de la arruga

Desde poéticas diferentes Juan José Saer, Francisco Urondo, Hugo Gola, Juan Manuel Inchauspe, Beatriz Vallejos, Estela Figueroa, Marilyn Contardi y Concepción Bertone forman una constelación de escritores en deuda con Juan L. Ortiz. En especial con ese tipo de búsqueda que sabe leer Arturo Carrera cuando se detiene en el poema en el que Juanele describe a una niñita junto a su gato. Carrera destaca «la sombría precisión con que la lengua de Juanele acaricia a ese animalito cada vez más pegado a ella». Logro que Raúl Antelo interpreta como una operación de centrado en «lo nimio y la arruga» (Antelo, 2008:258). Es el trabajo con la lengua el que hace lugar a la construcción de un *acontecimiento*²⁵ con una experiencia que deviene de un hecho simple.

Ese *acontecimiento* que Juan L. Ortiz genera con su escritura unido a su falta de prisa por poner a circular sus textos, a su selectiva publicación y a su actitud general en relación con los cenáculos literarios, funda una ética y una política que será retomada por los escritores que integran la constelación del litoral que siguió su huella poética.

Lo anterior permite volver desde un lugar diferente de una de las conjeturas sostenidas por el libro que Miguel Dalmaroni lee como la versión contemporánea del *Facundo*: que *El río sin orillas* ubique en el centro de la poesía argentina a Juan L. Ortiz es una tesis provocativa y bien fundada. Si el valor literario de su obra se hizo visible a partir del monumental trabajo de edición crítica de Sergio Delgado, su injerencia poética, política y ética ya se había consolidado a partir de la tradición que había contribuido a formar.

²⁵ Para Jacques Derrida hay *acontecimiento* cuando sucede algo que escapa a la esfera de lo previsible. Es interesante pensar el concepto en relación con la literatura y, más puntualmente, en relación con la poesía de Juan L. Ortiz y a la de la tradición que ha logrado fundar dado no sólo su desmontaje de los supuestos del regionalismo sino su estilo que permite prever el libro que vendrá, el texto que continuará al que estamos leyendo, sin que ello quite fuerza a esa escritura cuyos procedimientos trabajan sobre la lengua permitiéndole *firmar* sólo con ese trabajo que es, por otro lado, el mejor reaseguro sobre el *copyright*.

Cuando el vértigo de la «modernidad–mundo» (Ortiz, 2000) parece tragarlo todo bajo la pátina aparente de un ritmo y de un tiempo únicos para un sujeto «global», Juanele y los poetas que continúan su legado atienden a objetos im–productivos y a momentos de puro derroche: los colores de un pájaro, la textura de una flor, un coro de grillos, un atardecer, las flores que crecen al costado del camino, una noche de luna, la maravilla del rocío sobre las hojas, la respiración del mate, los sonidos secretos de una siesta en provincia, la maravillosa irrupción de la palabra cuando hace lugar a la poesía. Así a la «pregunta capital» del siglo veinte, «¿es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz?», Saer responde «sin la menor duda... mil veces sí» siguiendo la estela del maestro que al dolor no dejaba de oponer la belleza a la que cantaba desde su épica de la arruga que supo contar historias de códigos y políticas fundados en la amistad.

Práctica que arrastró hasta el final de sus días cuando reunido con un grupo de jóvenes, había convocado a los fantasmas de sus amigos ausentes: Francisco Urondo, asesinado durante la última dictadura; Hugo Gola y Juan José Saer, entonces en el exilio. Durante la conferencia de apertura del *IV Argentino de Literatura*, Hugo Gola recuerda: «Era el año 1978. Argentina estaba gobernada por una junta sanguinaria y cruel. Muchos de sus amigos más próximos estaban exiliados; algunos habían muerto; otros estaban en las cárceles» (Gola, 2008:2). Gola remarca que en la que sería la última tarde de su vida, Juanele se había reunido con un grupo de jóvenes y que hacia el atardecer, Gerarda, su mujer, le pide que descanse:

Se recostó un momento y luego de hacer un último esfuerzo, se levantó de su cama para, con la cortesía acostumbrada, despedirse de sus amigos ausentes: “bueno Paco, bueno Saer, bueno Hugo, bueno Mario”. Luego regresó a su cama y unos minutos después, su vida había terminado. Imperceptiblemente cambió de estado, con un último gesto cordial se despidió de la vida, serenamente como había vivido, como siempre quiso que fuera ese pasaje. (Gola, 2008:2)

La «coherencia y la firmeza» son para Gola las cualidades éticas más valiosas de Juanele. Las mismas que se advierten en los poetas que integran la constelación que desde el litoral, han seguido sus huellas. La obra de Juan José Saer, Estela Figueroa, Marilyn Contardi, Beatriz Vallejos, Hugo Gola, Juan Manuel Inchauspe, buena parte de la poesía de Paco Urondo y los últimos trabajos de Concepción Bertone, entre otros, en más de un sentido, llevan sus marcas.²⁶

²⁶ Trabajo realizado en diciembre de 2008.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio** ([1978] 2007) *Infancia e historia*. [Trad. de Silvio Mattoni.] Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andruetto, María Teresa** (2006) *Beatriz*. Córdoba: Argos.
- Antelo, Raúl** (2008) *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- Bertone, Concepción** (1973) *De la piel hacia adentro*. Rosario, edición artesanal.
- (1983) *El vuelo inmóvil*. Buenos Aires: La Cachimba.
- (1993) *Citas*. Rosario–Buenos Aires: Bajo la luna nueva.
- (2004) *Aria da Capo*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- (comp.) (2008) *Las 40. Poetas santafesinas 1922–1981*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Borges, Jorge Luis** ([1978] 2000) El cuento policial. *Borges oral*. Tomo IV. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 189–197.
- Cella, Susana** (2006) Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida. En *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 3–33.
- Contardi, Marilyn** (1979) *Los espacios del tiempo*. Caracas: Fundarte.
- (1992) *El estrecho límite*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada y UNL.
- (1994) *Homenaje a Juan L. Ortiz* (film). Santa Fe: Taller de cine de la UNL.
- (1996) *Sobre El Gualeguay*. Juan L. Ortiz. *Obra completa*. Sergio Delgado, editor. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 655–660.
- (2000) *Los Patios*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Dalmaroni, Miguel** (2006) *Soltar a la bestia*. Mimeo.
- Dalmaroni, Miguel y Merbilháá, Margarita** (2000) Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción. En *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. Buenos Aires. Emecé, pp. 321–343.
- De Diego, José Luis** (2001 [2003]) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970–1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Derrida, Jacques** (1967) *L'écriture et la différence*. Paris: Du Seuil.
- (1972) *La dissémination*. Paris: Du Seuil.
- ([1974] 1981) *Glas*. Paris: Denoël/Gonthier.
- (1984a) *Signéponge*. New York: Columbia University Press.
- (1984a) No apocalypse, not now (à toute vitesse, sept missiles, sept missives). En *Psyché. Invention de l'autre*. [Traducción de Cristina de Peretti]. Galilée. Paris. 1987. 363–386. *Anthropos* 93. Pp. 75–86.
- (1991) *Donner le temps. I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée.
- (1995) *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- (1996) Notas sobre desconstrucción y pragmatismo. En *Desconstrucción y pragmatismo*. Chantal Mouffe (comp.) [Traducción de Marcos Mayer]. Buenos Aires: Paidós, pp. 151–170.
- (1998) *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée.

- (1999) *Donner la mort*. Paris: Galilée.
- (2001) *Papier Machine. Le ruban de machine à écrire et autres réponses*. Paris: Galilée.
- Deleuze, Gilles** ([1981] 2001) *Spinoza: filosofía práctica*. [Traducción de Antonio Escohotado]. Barcelona: Tusquets.
- Delgado, Sergio** (1995) El aura del sauce. En *Punto de vista* 52, pp. 38–41.
- (1996) *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Edición crítica. Incluye su ensayo «La obra de Juan L. Ortiz». Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2000) La verdad y la nada. En *Punto de vista* 66, pp. 10–13.
- (2004) El aura de Juan L. Ortiz: la autonomía y los poetas. En *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 9 a cargo de Silvia Safta. Noé Jitrik (di.). Buenos Aires: Emecé, pp. 307–332.
- Dobrovsky, Serge** (1988) *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Figuroa, Estela** (1985) *Máscaras sueltas*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (1991) *A capella*. Santa Fe: UNL y Ediciones de la nada.
- (2007) *La forastera*. Córdoba: Recovecos.
- Freidemberg, Daniel** (1999) Urondo poeta, *Diario de poesía* 49, pp. 13–14.
- García Helder, Daniel** (1996). *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Sergio Delgado (ed.). Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 127–144.
- Gilman, Claudia** (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gola, Hugo** (1987) *Jugar con fuego. Poemas 1956–1984*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (1996) El reino de la poesía. *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Sergio Delgado (ed.) Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 105–110.
- (2008) Conferencia inaugural. *IV Argentino de literatura*. Santa Fe: Ediciones UNL (en prensa, versión sonora en CD-ROM).
- Grüner, Eduardo** (1999) La cosa política. El retorno de lo trágico en las filosofías ‘malditas’ del siglo XX, apuntes para un nuevo fundacionalismo. En *Teoría y filosofía política. La tradición clásica y las nuevas fronteras*. Buenos Aires: CLACSO–Eudeba, pp. 117–136.
- Hofstadter, Douglas** ([1979] 1998) *Gödel, Escher, Bach. Un etemo y grácil bucle*. [Traducción de Mario Usabiaga y Alejandro López Rousseau]. Barcelona: Tusquets.
- Inchauspe, Juan Manuel** (1994) *Poesía completa*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Kamenzain, Tamara** (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Lenarduzzi, René** (2007) Poesía y gramática. En *El hilo de la fábula* 7. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 199–203.
- Masiello, Francine** (2001) Poesía y mercado. En *Abyssinia* 2, pp. 20–25.
- (2003) La naturaleza de la poesía. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58, pp. 57–77.
- Montanaro, Pablo** (2003) *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y de un militante*. Rosario: Homo Sapiens.
- Monteleone, Jorge** (2004) Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola. En *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 9 a cargo de Silvia Safta. Noé Jitrik (dir.). Buenos Aires: Emecé, pp. 333–372.
- Ortiz, Renato** (2000) *O próximo e o distante. Japao e Modernidade–Mundo*. Sao Paulo: Brasiliense.
- Piglia, Ricardo** (1980) *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Premat, Julio** (2002) *La dicha de Satumo. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Prieto, Martín** (1996) *En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina*. En *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Sergio Delgado (ed.). Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 111–125.
- (1999) Escrituras de la ‘zona’. En *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 10. A cargo de Susana Cella. Noé Jitrik (dir.). Buenos Aires: Emecé, pp. 343–357.
- (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Madrid: Taurus.
- Rancière, Jacques** (2003) La política de la estética. En Cuaderno de *Otra parte* 9, primavera de 2006, Buenos Aires.
- Retamoso, Roberto** (2008) *Apuntes de literatura argentina*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Saer, Juan José** ([1969] 1983) *Cicatrices*. CEAL. Buenos Aires.

- ([1980] 2000) *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ([1982] 2000) *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1984) Razones. En *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, pp. 9–42.
- (1988) *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- ([1989] 1996) Juan. En *Juan. L. Ortiz. Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 11–14.
- (1991) *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza.
- ([1997] 2004) *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2002) Entrevista. En *V Bienal de Arte Joven*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral (mimeo).
- Sarlo, Beatriz** (1996) La duda y el pentimento. En *Punto de vista* 56, pp. 31–35.
- Sexton, Ann** (2006) Lo que puede aprender un poeta. [Traducción de Mirta Rosenberg], *Diario de poesía* 73, p. 2.
- Urondo, Francisco** (2006) *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Vallejos, Beatriz** (1998) *Del cielo humano*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- (2002) *Detrás del cerco de flores (1962–2000)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Zubieta, Ana María y otras** (1981) La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Fascículo 126. Buenos Aires: CEAL, pp. 661–660.

Con Pavese en Santa Fe

Rodolfo Alonso*

Estimada Adriana Crolla:

Respondiendo a su amable interés, que tanto me honra, y con destino a

* Rodolfo Alonso. Poeta, traductor, ensayista argentino. El más joven de *Poesía Buenos Aires*. Editó más de 30 libros. Primer traductor de Fernando Pessoa en América Latina. Con Klaus Dieter Vervuert, primeros en traducir Paul Celan. Tradujo del francés y gallego. Del italiano: *El oficio de poeta*, Cesare Pavese (con Hugo Gola, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957); *Constantes técnicas de las artes*, Gillo Dorfles (Nueva Visión, 1958); *Trabajar cansa / Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, Pavese (Lautaro, Buenos Aires, 1961); *Poemas escogidos*, Giuseppe Ungaretti (Fabril, Buenos Aires, 1962); *Feria de agosto*, Pavese (Siglo Veinte, Buenos Aires, 1968); *Poesía italiana contemporánea* (Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela, 1970); *Poemas*, Salvatore Quasimodo (La Ventana, Rosario, 1971); *Cuentos*, Pavese (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971); *Poemas*, Eugenio Montale (La Ventana, 1974); *Poemas*, Dino Campana (La Ventana, 1975); *Cantos órficos y otros cantos*, Campana, Saba, Ungaretti, Montale y Quasimodo (CEAL, 1982); *Los mares del Sud y otros poemas*, de Marinetti, Soffici, Jahier, Palazzeschi, Cardarelli, de Libero, Sinisgalli, Pavese, Gatto, Sereni, Fortini, Pasolini, Scotellaro y Sanguineti (CEAL, 1982); *Diarios de vida y obra*, Pavese y Elio Vittorini (CEAL, 1983); *Poemas*, Guido Cavalcanti (Il Nuovo Vecchio Stil, Córdoba, 1986); *Dos poetas medievales italianos*, Cavalcanti y Cecco Angiolieri (El Lagrimal Trifurca, Rosario; 1986); *Poemas*, Angiolieri (Il Nuovo Vecchio Stil, 1988); *El oficio de poeta*, Pavese (con Hugo Gola, Universidad Iberoamericana, México, 1994); *Mostra della poesia*, Saba, Campana, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pavese, Gatto,

ese magnífico proyecto que es «Italia y Francia en Santa Fe», no sólo me es muy grato autorizar calurosamente la inclusión en el mismo del texto abajo adjunto: «Las lecciones de Cesare Pavese» (que forma parte de un ensayo más amplio¹). Sino que he escrito en la ocasión, especialmente para ustedes, la siguiente introducción al mismo.

A mediados de los años 50, mi compañero algo mayor en la revista «Poesía Buenos Aires», el santafesino Paco Urondo, comenzó a invitarme a su ciudad natal. Así conozco entre otros a Hugo Gola, a un casi niño Juan José Saer y, cruzando el río hasta Paraná, en ese entonces todavía por lanchones, al inolvidable Juan L. Ortiz.

Por ese entonces, en Buenos Aires, Edgar Bayley me propone inaugurar la colección que dirige en la Editorial Nueva Visión, con un libro de Cesare Pavese.² De inmediato pensé en compartir la propuesta con Gola: enseguida, al tomar contacto, ambos nos habíamos descubierto coincidiendo en nuestra devoción (más que admiración) por Pavese, que se había suicidado poco antes, en agosto de 1950.

A mí me tocó encontrar las bellísimas ediciones de Einaudi, en varias librerías italianas de Buenos Aires, pero fue en Santa Fe, en los altos de la casa de Hugo Gola en Vera 3181, con alguna grapa escondida de por medio, donde seleccionamos y traducimos juntos (en un clima de mutua y lúcida alegría, de compartido y apasionado descubrimiento) un volumen de ensayos de Cesare Pavese, al que pusimos por título «El oficio de poeta», tomado de uno de los dos ensayos agregados por él mismo a la edición definitiva de su primer libro de poesía: «Lavorare stanca». Esos ensayos fueron incluidos en nuestra selección, pero sobre todo muchos de los que Italo Calvino había reunido en su primera edición, póstuma, de «La letteratura americana e altri saggi». Y quizá, también, uno que otro de «Feria d'agosto».

«El oficio de poeta», de Cesare Pavese, gestado y nacido como vimos en el aire y la luz de Santa Fe, fue publicado en 1957 por Editorial Nueva Visión. Con tal repercusión que, de inmediato, debieron hacerse varias reediciones sucesivas. Y con tal intensidad que, durante muchas generaciones, y aún hoy mismo, la huella

Pasolini, Magrelli (Bid & Co. Editor, Caracas, 2008); Cien poemas escogidos, Ungaretti (Argonauta, Buenos Aires, 2009); Trabajar cansa / Vendrá la muerte y tendrá tus ojos, Pavese (Alción, Córdoba, 2011); Amé palabras simples, Umberto Saba (Alción, 2012); Epigramas y otros poemas, Pier Paolo Pasolini (Alción, 2012); Cantos órficos, antología de Campana (Eduvim, Córdoba, 2013).

¹ «¿Para qué sirve hoy la poesía? / Poesía, lenguaje y sociedad de consumo», incluido en *Defensa de la Poesía, ensayos de Rodolfo Alonso*, Alción Editora, Córdoba, 2012, 160 páginas. (N. del A.)

² *El oficio de poeta*, de Cesare Pavese. Selección y traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, 114 páginas.

*de Pavese como intelectual y artista se descubre plena, vigente y activa, no sólo en nuestro país sino en los más inesperados rincones de nuestro idioma.*³

Rodolfo Alonso – Buenos Aires, 20 de noviembre de 2012

1. Las lecciones de Cesare Pavese

Los audaces impulsores de una esforzada revista literaria me ofrecieron cierta vez —más que generosamente— la oportunidad de ocupar su sección «El oficio de poeta», cuyo título siempre resultó para mí directamente estremecedor, y por más de una razón. Escrito originalmente en noviembre de 1934, *Il mestiere di poeta* fue uno de los dos textos en prosa agregados como apéndice por Cesare Pavese a la edición definitiva de su primer libro de poemas: *Lavorare stanca* (cuyo lanzamiento había sido de 1936, por Solaria, con aprobación previa de Elio Vittorini), que iba a ser publicada por Giulio Einaudi Editore en octubre de 1943.

Esa doble figura, la de aquel escritor y la de ese texto —casi me atrevería a decir la de ese título, porque lo de *El oficio de poeta* vino a convertirse con el tiempo en algo así como una metáfora–paradigma—, están radicalmente ligados a mi propia vida. Y no sólo por las resplandecientes consecuencias que, para mi formación, tuvo su descubrimiento en mi primera adolescencia. Sino también porque fue precisamente ése uno de los textos, y precisamente ese mismo título el elegido para el conjunto, cuando con Hugo Gola seleccionamos y vertimos al castellano (lo que constituye además el comienzo de mi no escasa tarea de traductor) una antología de ensayos de Cesare Pavese que Nueva Visión publicara en septiembre de 1957. Con tanto éxito que tuvo que reeditarla en varias ocasiones sucesivas. Y con tanta repercusión que, inclusive hace no poco tiempo, al publicarse ya en dominio español las obras de Pavese, se siguió utilizando como título de uno de sus libros al de aquel viejo texto. Que, como vimos, en realidad es sólo uno de sus primeros ensayos.

¿Cómo colocarme ahora, entonces, tantos años después, de algún modo bajo esta misma leyenda memorable, y pretender que puedo hablar —como si fuera fácil, como si me fuera fácil— de cuál es la situación actual de la poesía? ¿Cómo hablar, hoy, en apariencia despreocupadamente, de algo que está tan bella, tan trágicamente unido a mi destino? ¿Y justamente bajo el emblema de la llaga siempre abierta?

³ *El oficio de poeta*, de Cesare Pavese. Selección y traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola. Universidad Iberoamericana, México, 1994, 148 páginas. (N. del A.)

Hablar del oficio de poeta, entre las décadas del treinta y del cuarenta, implicaba como siempre cuestiones diversas. La más evidente, casi palpable, era la intención de desacralizar la imagen del poeta. Y, teniendo en cuenta no sólo el aire de la época, sino también las peculiares opiniones político-sociales que ya iban madurando sin duda en el joven Pavese, la idea de la poesía como un oficio, podía ser aprehendida por lo menos también en otras dimensiones: una, haciendo al poeta hermano de todos aquellos que vivían de un oficio, que tenían un oficio; otra, desacralizando como vimos la imagen del poeta, convirtiéndolo quizás en alguien cuya tarea podía encararse como la de cualquier oficio y, lo que es muy importante, cuyos productos tenían entonces destinatarios, venían a cubrir alguna necesidad.

Claro que estos asuntos no son nunca lineales. Por empezar, el contexto donde aquello se escribía (un mundo en el que había pueblos capaces de enfrentarse con el fascismo y donde había hombres a los que cabía considerar como compañeros), resulta en absoluto antípoda con el mundo en que nos toca sobrevivir hoy. Después de todo, el feliz neorrealismo que había embebido a la cultura italiana precisamente durante los años de la resistencia antifascista y que florecería luego con la posguerra, no era por supuesto sólo un movimiento estético sino una actitud humanista, social, cultural, incluso política.

Pero, y atención a esto, dentro de esa amplia corriente no se habían disuelto sino que continuaban latentes y activos meollos más que fecundos de la cultura. Y no es casual que, cuando pensamos en ello, mencionemos a un escritor como Cesare Pavese. Si hay alguien que ya entonces se había negado a simplificar excesivamente las cosas, si hubo un intelectual que no fue tentado nunca por la demagogia, ése fue sin duda Cesare Pavese. Y una prueba muy simple al respecto, y que inclusive viene al caso, es la siguiente. Si su título *El oficio de poeta* viene a traernos como vimos todas esas resonancias de que hablábamos en líneas anteriores, ¿cómo comprenderlas a la luz de esta otra reflexión suya: «En mi oficio, pues, soy rey», contenida en ese libro indeleble que son sus memorias de *Il mestiere di vivere?* Porque esta idea de la autonomía del oficio, como vemos casi monárquica, no sólo casa mal con los proyectos sociales de carácter decididamente colectivo que se estaban soñando en aquellos años de dolor y de esperanza sino que, más bien, parece devolvernos a cierta fraternidad exclusiva de los gremios medievales, que se traspasaban de generación en generación un oficio conservado casi secreto, ajeno a extraños.

Entre dos ámbitos del oficio de poeta, aquel que se quiere implicado en los sueños mejores de la humanidad, sueños no de egoísmo sino de fraternidad, y el no menos ambicioso de imaginar la tarea creadora como de una soberana autonomía, aunque nunca totalmente desligada de lo anterior, ca-

menos ambos que como vimos podemos reflejar casi simultáneamente con el célebre título–metáfora de Pavese, debo confesar que se tendió mi ansiosa adolescencia. Mi edad y mi destino me permitieron convivir todavía, siendo casi un niño, con algunos de aquellos héroes de lo que luego sería mi personal mitología, principalmente republicanos españoles y antifascistas italianos, de cuyo límpido coraje y de cuya honrada conciencia civil aprendí sin duda una lección de moral que nunca olvidaré. Una lección de moral que no me llegaba envuelta en absoluto con ningún maniqueísmo, ya que muchos de ellos habían combatido al mismo tiempo al fascismo y al stalinismo, pero sí embebida con una imagen de la poesía que era a la vez de autonomía y de servicio, ética y estética, poema y canción. Durante la década del treinta, principalmente en España pero también en Alemania y en Italia, y un poco por todas partes, los poetas habían ocupado dignamente su lugar en las luchas comunes por la libertad y la justicia, y su palabra llegaba muchas veces empapada con los gritos de desesperación y rebeldía. Pero también, como no podía ser de otro modo, para nada de forma maniquea. Y muchos habían aprendido en carne propia que el valor testimonial o público de un poema era mayor y más efectivo cuanto más efectiva y mayor era su soberanía.

Con el tiempo, pasadas muchas décadas, apagados muchos de esos fuegos, pasada mucha agua y hasta mucha sangre bajo demasiados puentes, hemos dejado atrás bastantes ilusiones y algunas certidumbres. Pero de tan agria experiencia surge a veces también un incierto sueño de razón, una árida y a veces ácida sabiduría. Hoy aceptamos que los pueblos también pueden equivocarse, que la historia no es lineal y que el progreso no es necesariamente continuo. Pero no renunciamos, porque no podríamos renunciar a nuestro propio ser, a la idea de que es posible imaginar (acaso como tensión permanente, sin un final definitivo) un mundo con mayor libertad y más justicia.

Hugo Gola y el futuro del pasado de la Universidad Nacional del Litoral¹

Adriana Crolla

*La historia del hombre no es más que la historia de sus
encuentros y despedidas. Hay encuentros reales con ami-
gos, enemigos, con el amor, con la muerte, y encuentros
imaginarios: con un cuadro, con un libro, con un poeta.*

Octavio Paz

El encuentro de esta noche es con un profesor-poeta que se ocupó de hacer docencia activa en esta universidad dejando una huella indeleble que la lejanía física no ha podido borrar. A ello contribuyó indudablemente el que a pesar de su exilio en Méjico a causa de los estragos de la Triple A, Hugo Gola haya logrado mantener fuertes lazos afectivos con esta ciudad y con la Universidad que hoy lo honra con esta distinción.

¹ El 4 de agosto de 2008 se dio inicio en el Foro Cultural de la UNL el *IV Argentino de Literatura*, con un merecido homenaje a Hugo Gola. La presentación estuvo a cargo de la autora del texto que aquí se consigna. La programación de ese *Argentino* adquirió particular relevancia para los recorridos encarados posteriormente en el marco del Proyecto de Investigación CAID del cual este libro es su corolario. La figura del homenajeado, la conferencia que brindó sobre Juanele (de la cual se ocupa en su texto la Prof. Gerbaudo) y la mesa de poesía titulada «Cincuenta años de poesía argentina» desarrollada el martes 5, contribuyeron a ello. Pues permitieron revisitar y reconstruir de boca de sus propios protagonistas, el mundo intelectual que se vivió en Santa Fe y en su universidad entre los años 50 y 70 del siglo anterior. La mesa fue coordinada por Daniel Freidemberg y participaron con sus memoriosos planteos los poetas Mario Trejo, Rodolfo Alonso y Miguel Brascó.

Esto nos alegra pues ha permitido conjurar el mal sino de los argentinos que, durante las pasadas décadas, hemos preferido adoptar una tenaz desmemoria del pasado, negándonos a dejar registro de nuestra infra historia, la que no por particular o cercana, tiene menos incidencia que los grandes acontecimientos y ampulosos gestos que parecen demarcar el ritmo histórico de una comunidad.

Hoy sabemos que todavía hay mucho no dicho del pasado local, mucho silenciado o erróneamente contado y que significativas elipsis, impuestas o autoimpuestas, nos interpelan y demandan en su justa interpretación y registro. Y en ese sentido es que la universidad, y nosotros, sus actuales responsables, hemos comenzado hace unos años a ejercer el derecho a la recuperación y a la revaloración de aquellos momentos y actores que configuraron nuestra identidad. A escribirnos la bitácora del pasado reciente, para, re-leyéndolo constantemente poder dar a las generaciones futuras información cabal de lo vivido y garantizar nuestro misterioso porvenir. El «futuro de nuestro pasado» depende de ello (Carlos Fuentes, 1999).

También es cierto que, más allá de las coyunturas políticas, todos los hombres tendemos a ser desmemoriados, quizás para, dejándonos seducir por las aguas de Leteo, conjurar la maldición de Heráclito y la inevitabilidad del fin en tanto nadie puede decir con cierta certeza cuándo y por qué algo adquiere la categoría de inolvidable.

Cesare Pavese, escritor italiano leído apasionadamente por Gola durante su juventud y en los años en que ejerciera la docencia en estas aulas, fue el enclave que permitió mi personal encuentro con la personalidad que hoy nos acompaña. En oportunidad de entrevistarlo en octubre del año pasado² para indagar sobre la matriz extranjera, y en especial, la itálica, en su horizonte intelectual, la generosidad y entusiasmo de sus comentarios me iluminaron sobre una época que es señalada como una cantera todavía inexplorada y de trascendentes tesoros. Los intelectuales de la década del 60, hoy hemos aprendido a aceptarlo, devoraron canibalescamente la literatura universal para quebrar la cerrazón y el prejuicio nacionalista configurado e impuesto por la ideología imperante, y en esas lecturas estaba Pavese con su teoría de los mitos y de la importancia de la segunda mirada que nos permite comprender desde la madurez, la huella epifánica del pasado.

Y es que en el re-cordar hay un re-anudar al presente con la emoción y con lo que liga nuestro corazón a nuestra vivencias. Lo que es certificado por la etimología del termino *recordar*, donde subyace el significado latino de «corazón» aunque el *cor-cordis* originario, se pierda difuso en la acepción española de la palabra.

² El contenido completo de la entrevista se incluye a continuación.

Es por eso que tratando de reconstruir la imagen del Profesor Gola en la historia de esta institución, yo, que no tuve la suerte de contarle entre mis profesores pues partió al exilio el mismo año en que me tocó cursar su materia, pensé re-anudar el hilo del diseño que entramó con algunos que lo conocieron y constatar lo emoción re-cordable de su presencia.

Luis Priamo, en un libro editado el año pasado por la Universidad Nacional del Litoral por un grupo de investigadores y participantes del Instituto de Cinematografía entre 1956 y 1976, recuerda que Hugo Gola y Juan José Saer fueron los docentes con mayor influencia. Y en especial Gola quien en sus clases de Integración Cultural, inauguró para muchos una percepción y un conocimiento hasta ese momento ignorado, ya que mirar las cosas de la cultura, la sociedad y la política en el registro dialéctico desarrollado en sus clases provocaba un singular impacto.

Tengo muy presente las clases donde veíamos el surgimiento de la primera forma de creación independiente que se dio en estas tierras en coincidencia con las guerras de emancipación: la poesía gauchesca.

Apoyados en bibliografía exquisita y abundante (Martínez Estrada, Pagés Larraya, Mastronardi, Borges)... comenzábamos a comprender no sólo los fenómenos culturales que estaban en nuestros orígenes nacionales sino también los procesos sociales concomitantes desde una perspectiva nueva... Mientras tanto aprendíamos a leer. (Priamo en Neil y Peralta, 2007:106)

Pues leer para Priamo significa haber desarrollado un acto de voluntad lectora sostenido por una confianza absoluta en los maestros y mentores que lo obligaron a tomar contacto con lo mejor de la literatura y del pensamiento. «Por lo que a mí respecta, eso transmitían Hugo y Juani», concluye en su memorial (idem:106).

Para este breve aunque espero que significativo recorrido, preferí recurrir no a especialistas del ámbito de las letras sino consultar a personas que por aquellos años tuvieron un acercamiento inicial a la literatura para luego desarrollar otros estudios. Y de este modo constatar el impacto que la lección del maestro pudiera haber dejado en aquellos juveniles momentos de formación. Dos profesoras integrantes hoy del Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias y ex alumnas del Profesorado Básico, respondieron al pedido. La profesora Inés Scarafía nos dice:

En mi condición de ex alumna del viejo Instituto del Profesorado Básico, recuerdo que en la década del sesenta, cuando recién iniciábamos la carrera, él supo despertarnos el amor por la literatura a través de autores latinoamericanos y el acercamiento a la poesía, que nos leía de una manera fascinante para jóvenes que nunca habíamos tenido la oportunidad de

escucharla de esa forma. Por esa calidad humana es que considero que es justo el reconocimiento al Prof. Hugo Gola.

Y la profesora María Leonor Milia:

Fui su alumna en las clases de Literatura Argentina y Literatura Americana, en esos tiempos de revisión de lo establecido y de exploración de nuevos caminos característicos de los años 60, que fueron también el marco en que se construyó el entonces Instituto del Profesorado Básico de la Universidad Nacional del Litoral. Hugo fue, entonces, un docente poco convencional en el mejor sentido del término, alguien que creó un cálido flujo de comunicación, de libertad de expresión y de respetuosa confianza con sus alumnos, que generó en ellos un gran interés por sus clases y por las lecturas que seleccionó.

Él nos puso ante la obra de los grandes escritores que eran entonces los innovadores y que nosotros desconocíamos: César Vallejo, Juan Rulfo, Jorge Icaza, Miguel Ángel Asturias; también Jorge Luis Borges y un poeta casi desconocido en esa época, Juan L. Ortiz.

Su posición frente a la literatura fue integral: valoró los recursos expresivos y la belleza estética, pero a la vez supo guiarnos hacia la médula del pensamiento y el corazón de los autores. En mi caso particular, tuvimos alguna amable discusión en torno a que yo afirmaba que la poesía no me gustaba y él se empeñó en lograr que me empezara a gustar. Y logró bastante. Hasta hoy recuerdo la fruición con que leía aquello de «tahona estuosa de esos mis bizcochos», deteniéndose particularmente en ese adjetivo «estuosa», que nunca he vuelto a ver escrito, pero que tengo indisolublemente ligado a la voz y a la expresión con que Hugo recitaba a César Vallejo.

Por todo aquello, mi agradecimiento y mi recuerdo a lo largo de los años.

Por otra parte, quiero que me permitan en este momento tan especial y por entender que también se opera un re-cordar de la institución misma en el sentido que antes expusiera, extender mi reconocimiento a dos profesionales que lo recuerdan con viva intensidad, no en carácter de alumnos sino de colegas y cofrades intelectuales. Uno en particular, por su trágica desaparición hace pocos días, y me estoy refiriendo al escritor y periodista Jorge Conti, y la otra por haber sido mi maestra y amiga y memoria viviente de la enseñanza de la literatura en esta unidad académica, la profesora Zunilda Manavella, testimonio que considero merece sumarse a este Convivio. Dice la profesora Manavella:

Con Hugo Gola nos conocemos desde niños —aunque él es ligeramente menor— pues los dos procedemos del mismo pueblo.

Otros hablarán de su poesía, de sus ensayos, de su labor de rescate y difusión de la obra de otros autores. Yo sólo quiero destacar dos momentos de mi vida en los que la influencia de Hugo fue decisiva en mi formación.

Primero, cuando, alrededor de mis veinte años, compartimos la admiración por escritores,

algunos de los cuales tuvimos la fortuna de escuchar aquí, en Santa Fe, tales como Nicolás Guillén, León Felipe, Martínez Estrada, Romero Brest...

Luego, mucho más tarde, entre los años 1972 y 1975, el Departamento de Letras de la entonces Escuela Universitaria del Profesorado, volvió a acercarnos nuevamente. Y entonces, tuve el privilegio de que me permitiera asistir a algunas de sus brillantes clases de Literatura Americana; y, además, de recibir su orientación y consejo para elaborar el programa de Literatura Francesa e Italiana, que debía tener a mi cargo, y que se dictaría por primera vez en el flamante Profesorado especializado en Letras.

Por ello, por su afecto, por su obra, siempre le estaré agradecida.

Por su parte, Jorge Conti, a quien tuve el privilegio de entrevistar poco antes de su muerte, me dejó, gracias a la gentileza de Erika su esposa, un texto donde consignó sus vivencias sobre la década del 60.³ Época que, según acordamos, se caracterizó por su entusiasmo y que al decir de Conti fue revolucionaria «sin disparar un solo tiro» y cuya historia todavía espera ser contada:

Es en esa década en que la poesía [era] difundida particularmente por la revista Poesía Bs As, con sus perfectas traducciones de poetas extranjeros desconocidos en la Argentina a causa del nacionalismo reaccionario impuesto en los '40 y en la que publicaban poetas como Aguirre, Alonso, Trejo, Vanasco, Bayley, Urondo, Mobili y santafesinos como Hugo Gola y Jorge Vázquez Rossi... Fue la época del florecimiento editorial y el increíble fenómeno de Eudeba creado por Boris Spivacow y en Santa Fe y Rosario significó el estallido imparable de las vanguardias que barrió con los viejos dinosaurios de la cultura oficial... Surgieron poetas como Hugo Gola y Vázquez Rossi y narradores como J. J. Saer, quienes hicieron conocer y trascender uno de los más grandes poetas argentinos: J. L. Ortiz.

Y en los inicios de los '70, en un breve ensayo que Conti escribiera sobre *Juan L. Ortiz o la traición del lenguaje*, y que llegó a mis ávidas manos en épocas de estudiante en versión mimeografiada, recurría a Gola y al prólogo que escribiera para *El aura del sauce* de Juanele. Así Conti reconoce que:

La generación de jóvenes poetas que durante aquellos años vieron en Juanele una vida posible elegida y sostenida sin concesiones, (...) impermeable a las incitaciones de capilla, a las facilidades de la estética o del testimonio, repitieron la circunstancia que Valery señalara a propósito de Mallarmé y que Gola destaca en su escrito, levantando el nombre de Ortiz desde el olvido.

Y levantar un nombre del olvido es la tarea incesante de la poesía y de quienes de ella se ocupan, inventando o fundando tradiciones. Pavese había dicho: «Te-

³ El texto de dicha editorial se incluye completo en este volumen.

ner una tradición es menos que nada, es sólo buscándola que se la puede vivir».⁴ Y para contrarrestar la cerrazón fascista, el piemontés fue en busca de los grandes escritores norteamericanos del siglo XIX y tradujo esa tradición para sus contemporáneos, inaugurándoles una nueva que los ayudó a soportar su propio peso del vivir. Buscando una tradición literaria y lingüística extranjera, Pavese enarboló una lucha ideológica contra el oscurantismo de su época histórica realizando «una revolución pacífica hecha de traducciones, ensayos, artículos y libros».

Del mismo modo, leyendo a Juanele y traduciendo a Pavese, entre tantos otros, Gola y sus amigos inventaron para todos nosotros una nueva tradición literaria foránea que posibilitó leer mejor la literatura argentina.

Nuestro poeta reconoció, durante la entrevista antes mencionada, que su gran amor a las letras extranjeras se debió a esa apertura que él y su generación realizaron y que permitió pensar en la instalación de una especie de cofradía alrededor de la presencia de Juanele. Pero ese fue un proceso de intercambio y transmisión donde tanto los jóvenes como el maestro se enriquecieron mutuamente y leer, traducir, comentar y escribir se convirtió en un caldero donde se cocinó y maceró una pócima revolucionaria que hoy día celebramos.

Si Juanele introdujo a esta generación de ávidos y apasionados escritores en la literatura francesa y en la lectura de los chinos y orientales en general, traducidos por los franceses, fue Gola mismo quien posibilitó el contacto del mismo Juanele con Pavese. En la entrevista Gola recordó que:

Nuestra frecuentación era permanente. Juanele venía acá y nosotros íbamos a su casa. Yo me acuerdo que él no lo conocía a Pavese y le llevé un trabajo que se llamaba «Estado de gracia» que era uno de los trabajos que tradujimos de libro *El oficio del poeta*. Se lo llevé y se lo leí a Juan. ¡Y quedó impactado!

Presentarles a Hugo Gola en esta oportunidad me obligó entonces a demarcar los senderos, personales y colectivos, que él mismo colaboró en diseñar. Ya que como dice Borges en su *Poema conjetural*, sólo volviendo la mirada atrás podemos visualizar la total configuración, comprender a dónde lo/nos llevaron los laberintos múltiples de pasos y descubrir la recóndita clave de nuestros años.

También me obliga a dar algunos datos bio-bibliográficos. Pero voy a ser breve, ya que nuestro visitante me manifestó que no le importan demasiado los sucesos relacionados con su vida.

⁴ Epígrafe al prólogo del volumen *Moby Dick* de Herman Melville, traducido por Pavese y publicado por Frassinelli, Torino, 1932. Para la segunda edición que apareció en 1941, Pavese revisó y volvió a escribir en parte este prólogo y lo fechó: octubre de 1941. Tomado de Pavese (1975:94) «Herman Melville. El ballenero literato», en *La literatura norteamericana*, Bs As, Siglo XX.

Digo solamente que Hugo Gola nació en Pilar, provincia de Santa Fe, en 1927 y que si bien se recibió de abogado, prefirió dedicarse a la docencia y a la poesía. Fue profesor en el Instituto de Cinematografía y en el Instituto del Profesorado desde 1962 hasta 1975 cuando partió al exilio y luego de una breve estancia en Londres, terminó por radicarse en Méjico. Desde 1978 fue profesor de literatura en la Universidad Iberoamericana de Méjico y en 1986 regresó a Argentina, reintegrándose a la UNL como encargado de publicaciones durante tres años. En 1989 volvió a Méjico, haciéndose cargo nuevamente de sus cátedras en la Universidad Iberoamericana hasta su jubilación en 1997.

Me interesa sí, destacar sus libros y la obra crítica realizada:

En 1961 publicó su primer libro titulado *Veinticinco poemas*, en 1964 *Poemas* y en 1967 *El círculo de fuego*. La Universidad Nacional del Litoral editó en 1987 una obra que reunía los tres libros anteriores y otros poemas inéditos en *Jugar con fuego*.

En 1996 la Universidad Iberoamericana publicó *Filtraciones* y en 2004, Fondo de Cultura Económica de México lo republicó con el mismo título. Libro importante porque reúne toda su poesía y contiene además otro inédito.

A fines de 2007 la editorial Alción de Córdoba le publicó el libro *Prosas* y en pocos días lanzará un nuevo libro de poemas titulado *Retomas*, que contiene los escritos después de *Filtraciones* y que llevará un extenso prólogo de Jorge Monteleone.

En cuanto a su obra crítica señalamos que en 1985 editó en la Universidad Iberoamericana de México una *Antología de literatura para jóvenes* y en la Universidad Nacional del Litoral publicó en el año 1989 una antología de la poesía de Juan L. Ortiz, con prólogo de Juan José Saer.

Jugar con fuego fue traducido al francés en el año 1991, en edición bilingüe de la editorial Arcane 17. Sus poemas han sido también traducidos al alemán y al inglés.

Como ya mencionara, tradujo del italiano junto a Rodolfo Alonso *El oficio de poeta* de Cesare Pavese. Tradujo también del francés: *La llama de una vela*, de Gastón Bachelard, editado por Monte Ávila en 1975; *Encuentros con Bram*, de Charles Julliet editado en *Poesía y Poética* en 1993, y *Notas sobre poesía*, de Paul Valéry editado en *Poesía y Poética* en 1994.

Saer afirmó que en Gola se conjuga la práctica del trabajo poético, la del conocimiento, la reflexión sobre la historia y la razón de ser de la poesía, lo que lo llevó a un apasionado trabajo editorial. De ello da cuenta el emprendimiento en tres tomos sobre poesía y poética con el título *El poeta y su trabajo*, publicados entre 1980 y 1984 en la Universidad Autónoma de Puebla. Y a partir de 1990, en la Universidad Iberoamericana dirigió la revista *Poesía y Poética*, la que mantuvo una periodicidad trimestral durante 10 años.

A partir del año 2000 y hasta la fecha dirige la revista *El poeta y su trabajo*, la que considera una continuación de *Poesía y Poética*. También en la Universi-

dad Iberoamericana publicó una colección de 20 tomos dedicados al análisis y difusión de la poesía contemporánea. Entre sus numerosas distinciones destaca que en el año 2005 le fue otorgado un premio por la Fundación Konex de Buenos Aires.

Quiero terminar esta presentación convocando la voz de su gran amigo en la vida y en el intelecto. Me refiero por si no lo han adivinado a J. J. Saer quien concluye su prólogo sobre Gola diciendo que:

Su trabajo de reflexión ha indicado la línea que debe seguir la actividad de los poetas, no únicamente en el plano de la realización personal, sino en el más amplio de la cultura y de la sociedad. En estos tiempos en que la literatura se ha vuelto mercancía, únicamente el trabajo poético, elaborado y persistente, no lo es. Por eso cada nueva señal que los poetas mandan hacia el mundo es un acto de desobediencia. (Saer en Gola, 2004:13)

Desobediencia transmutada en poesía que no cesa, que cae como una lluvia finísima para alterar la dirección de todo movimiento. Desobediencia que es al decir de Saer un «sobresalto viviente del idioma». O como reconoce Monteleone en el prólogo del libro *Retomas*, soberanas imágenes inmemoriales que se retoman:

De allí que la poesía de Gola establezca correlaciones entre una manifestación sensible de las cosas, de los límites de la memoria y el olvido, de la agonía temporal, reunidos con la inminencia, «desborde» o «ráfaga», de ese «milagro natural/ que sube y sube» y donde resuena la trascendencia del mundo.⁵

Los dos títulos de sus libros: *Filtraciones* y *Retomas*, funcionan como metáfora de eso mismo que signa y designa su tempus poético. Imágenes que se filtran y que se re-anudan en vértigo ascensional en el mismo acto del decir las y de instaurar el sentido. O de «escarbar el secreto», constatando en el poema la resonancia última de lo real.

«Penetrar lo real y descubrir su significado fue siempre la tarea del artista» —sentenció Gola en *Prosas*.

Les propongo oírlo directamente ya en uno de sus primeros poemas. Y luego los invito a sellar un personal pacto de lectura con su obra:

Uno llega hasta aquí
y ya no puede
como antes

⁵ Mimeo enviado por Hugo Gola a la autora para la elaboración de la presentación homenaje.

mirar serenamente
los ojos
tienen un relámpago extraño
la boca
los labios
todo toma una voladura imperceptible
todo cae
bajo una lluvia finísima
que invierte el movimiento
o mejor
que altera
la dirección
de todo
el movimiento

Es extraño
de pronto
la noche
no es la noche
y tus brazos
y esta mano
que tiembla
cambian su ser
para alcanzar
una libertad
desconocida
como la que sientes ahora
de pie
sobre esta llanura
poseído
de un entusiasmo
terrible

Referencias bibliográficas

Conti, Jorge (1970) *Juan L. Ortiz o la traición del lenguaje* (mimeo).

Fuentes, Carlos, El futuro del pasado, *La Nación*. Domingo 22 de agosto de 1999, Bs. As.

Neil, Claudia y Peralta, Sergio (2007) *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956-1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Saer, Juan José (2004) Hugo Gola en Gola, H. *Fil-traciones*. México: FCE.

Hugo Gola en entrevista¹

Para reconstruir la atmósfera cultural de los '60, ¿qué es lo que les determinaba a ustedes qué leer y qué relaciones establecían con la literatura extranjera?

Nosotros leíamos literatura extranjera porque del peronismo había quedado una cerrazón y había quedado un prejuicio nacionalista.

Lo mismo que le pasaba a Pavese con el fascismo...

Exactamente, por eso nuestro gran amor a Pavese que era esa apertura que él estableció. Y a nosotros nos pasaba una cosa parecida, es decir, nos pasaba que estábamos ahogados. Yo tenía grandes discusiones con Gudiño Kramer que era el jefe de redacción del diario *El Litoral*. Nos peleábamos con Gudiño porque decía: «¡Pero a ustedes no les gusta la literatura argentina!». Y yo respondía: «¡Qué sí! Sí nos gusta, pero esta literatura no nos interesa».

¿Porque ustedes también estaban en contra de una literatura demasiado localista?

Ah, ¡por supuesto! Nosotros no teníamos nada que ver con ningún escritor local, ni con la Sociedad de Escritores. Con Saer, peleábamos todo el tiempo contra eso.

¿De allí su filiación con Juanele?

Claro, él era nuestro alimento en ese orden porque Juan..., sus lecturas eran los escritores franceses.

¹ Entrevista realizada por Adriana Crolla el 28 de septiembre de 2007.

¿Y una postura universalista, de trascendencia a la literatura universal?

Sí claro, los chinos, los orientales en general, la literatura francesa, los escritores franceses que habían traducidos a los chinos, qué se yo, todo eso...

Y nuestra frecuentación era permanente. Juanele venía para acá, nosotros íbamos a su casa a Paraná. Yo me acuerdo que él no lo conocía a Pavese y le llevé un trabajo que se llamaba *Estado de gracia* que era uno de los trabajos que están en el libro *El oficio del poeta*. Se lo leí a Juan. ¡Quedó impactado!

Por otra parte, en el año 64 él viajaba mucho a Buenos Aires y trajo los *Cantares* de Pound en inglés. Yo no sabía inglés y Juani sabía más o menos, pero él traducía.

Hace poco se hizo un homenaje a Saer allá en el Colegio de Méjico. Un simposio sobre Piglia y Saer y me pidieron si podía hacer un trabajo sobre mi relación con Saer. Después se editó un tomo en el Colegio de Méjico con esos trabajos teóricos y con la introducción que yo había hecho. Y allí yo señalo, rescato, una parte de una traducción de un poema de Pound que había traducido entonces Saer y que nunca publicó. Pero yo me lo acordaba de memoria, me acordaba de un pedazo de un poema, y lo incorporé.

O sea que había como una filiación en una actitud de ruptura contra una imposición política.

Contra el nacionalismo, contra el que seguimos peleando toda la vida, Saer de allá, yo en Méjico. Contra el nacionalismo argentino pero también contra el nacionalismo mejicano, contra el nacionalismo francés, contra todo nacionalismo. Porque uno quiere establecer otro tipo de relación, no de nacionalidad, con la literatura. En tal caso nos importa la lengua, no la nacionalidad del autor, yo no tengo ninguna nacionalidad.

Y entonces, en sus lecturas de aquella época, además de estas lecturas literarias, ¿qué otras lecturas recuerda que acompañaran este pensamiento? Borges, seguramente, como usted me dijo, porque es el que inicia de alguna manera toda esta reflexión.

Sí claro. Pero también Onetti era una lectura, Roa Bastos tiene un trabajo interesante también sobre el problema de la literatura y la realidad. Hay algunos trabajos de Edgar Bayley y de Raúl Gustavo Aguirre..., ¿sabés dónde lo podes encontrar? Hay un tomo editado por la universidad que se llama *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* del año 1957, editado por la UNL. Ahora vamos a publicar, en el número siguiente de la revista *El poeta y su trabajo*, un trabajo de Raúl Gustavo Aguirre sobre poesía. Bueno, la relación con la gente de Buenos Aires también era muy viva entre nosotros. Con Madariaga, con Edgar Bayley. Yo trabajé un tiempo, unos años en la Biblioteca Vigil de Rosario, ahí fue donde publicamos la obra de Edgar Bayley, *Realidad*

interna y función de la poesía. Un muy buen libro ése. Ahora, esa primera reunión de arte contemporáneo que se organizó fue excelente porque había una contraposición entre eso que se hacía y lo que era el cine dirigido por Birri, que era fundamentalmente una actitud populista de crítica social pero muy esquemática a la que nosotros nos opusimos. Yo me opuse, Saer y los alumnos nuestros.

¿Por qué?

Nosotros pensábamos que había que hacer cine pero no denuncia. Que había que hacer el cine como siempre el cine de calidad había trabajado; como la literatura de calidad había trabajado. Juan L. Ortiz es un poeta con una posición política pero su poesía es poesía fundamentalmente y ése era nuestro punto de vista. Saer tenía una posición política pero su escritura es una escritura de otro tipo. Yo también tenía una posición política pero en mi poesía digamos, intento hacer poemas, no una lucha política.

La lucha política uno la puede hacer en un partido pero la literatura es otra cosa, el arte es otra cosa y eso en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo quedó muy claro.

La conferencia de Raúl Gustavo Aguirre era muy buena y el trabajo de Edgar Bayley fue igualmente bueno.

«El tamaño de la bolsa» y los '60 en la palabra de Jorge Conti¹

Jorge Conti: Buen día para todos, muy bien día Miguel. Escuché atentamente tus reflexiones, la editorial sobre la palabra como factor decisivo de la interacción humana y la importancia del diálogo. Y más allá de compartir fervientemente tus conceptos,¹ pensé que nadie parece recordar que hubo una

¹ Editorial radial de Jorge Conti realizada en el programa de Miguel Cello «Con todo al aire». LT10–UNL, sábado 3 de mayo de 2008.

Jorge Conti fue un notable escritor, periodista, dramaturgo y promotor de numerosas actividades culturales. Nació en 1935 en la ciudad de Pergamino, Buenos Aires y estudió Filosofía y Letras en Rosario. Excepto un breve período en la ciudad de Viedma durante el Proceso Militar, residió en Santa Fe desde 1963 hasta su muerte, el 3 de julio de 2008.

José María Paolantonio, quien a comienzos de los '60 dirigía la sección de Medios Audiovisuales en la Secretaría de Extensión Regional de la UNL, lo contrató para desempeñarse como promotor regional en 18 localidades de Santa Fe y Entre Ríos. Fue cesanteado por la dictadura militar y reincorporado en 1984 como Director de Prensa de la universidad. Comenzó por esos años a colaborar asiduamente con programas radiales como el de Miguel Cello. Sus *Aguafuertes radiales*, leídas en el programa *Siempre tarde*, fueron recopiladas y publicadas por el sello editorial de la UNL en 2006. Entre su obra editada se encuentran tres libros de poemas y colaboraciones en numerosas publicaciones del país y extranjero. Su estudio *Lux Indeficiens, crónica para una historia de la Universidad Nacional del Litoral* fue publicado póstumamente en 2009. Como dramaturgo dirigió numerosas obras, dirigió el grupo de teatro «Nuestro Teatro», con quien montó en 1981 su versión libre de la obra de E. Gutiérrez: *Juan*

época en la Argentina en la que existió quizás más que nunca comunicación y diálogo. Esa época es la década de los '60, y recordarlo me viene a bien porque el viernes 25 de abril fui entrevistado por la profesora–investigadora de la Facultad de Humanidades Adriana Crolla y el tema era, precisamente, la década de los '60. Mientras conversábamos, recordé que muchas veces y en distintos programas yo me había definido a través de estos micrófonos como hombre de los '60 pero que nunca había pasado de hacer una entusiasmada apología de los hechos artísticos, científicos y sociales que la caracterizaron. Apología no exenta de una peligrosa idealización, como siempre ocurre con las épocas que añoramos o con las que nos identificamos. La entrevista de esta investigadora, me puso ante la necesidad de tomar distancia y preguntarme qué significó la década de los '60 desde el punto de vista histórico y social. Me pareció interesante compartir estas reflexiones con ustedes, ya que me parece que, tapada por la violencia de los '70, de lo que se habla mucho más, la década del '60 se perdió de vista para la historia y para el periodismo. A lo sumo cuando se hace una referencia a ella, no se pasa del *Club del Clan*, Palito Ortega, los *Sábados Circulares* de Mansera y en todo caso, en el mejor de los casos, a Mafalda, los Beatles y el Instituto Di Tella. Sin embargo esa década fue algo mucho más profundo y que habría que investigar. El marco de mi concepción de los '60 podría ser una afirmación de John Berger en su libro *El tamaño de una bolsa*. Como dice el propio autor la bolsa en cuestión como una pequeña bolsa de resistentes que se ponen de acuerdo y se unen para resistir contra un nuevo orden económico mundial que no puede ser más inhumano. Berger escribe que todas las mentiras actuales convergen en una colosal falsedad: la suposición de que la vida misma es un artículo de consumo y que aquellos que pueden comprarla son, por definición, los únicos que la merecen. La década de los '60 fue la afirmación de los valores exactamente contrarios. Fue una rebeldía potente y pacífica contra la idea de que el ser humano sólo se define por la obtención de beneficios, la indiferencia hacia el otro y la codicia.

Moreira (la que fuera puesta en escena durante siete meses en el teatro Municipal). Dicho guión, dos libros de poemas y una novela se encuentran inéditos. Fue también periodista gráfico en el diario *El Federal* de Santa Fe, *Río Negro* de General Roca y *Nueva Provincia* de Bahía Blanca. La UNL lo homenajeó pocos meses después de su deceso otorgando su nombre al Estudio Mayor de LT10 y desde 2012 una Plazoleta del Barrio Barranquitas, donde vivió, lleva su nombre.

La entrevista que nos brindara en 2008 constituye un material valiosísimo sobre la década abordada, pero también sobre su pensamiento, trayectoria e intereses literarios e intelectuales. Atesoramos este material y lo procesaremos especialmente.

Históricamente la década de los '60 en la Argentina, en realidad duró apenas ocho años, entre los '58 y el '66. Pero fue tan devastadora que estuvo a punto de triunfar sin disparar un solo tiro sobre el *statu quo* capitalista extremo. Comenzó con el gobierno de Frondizi y terminó con la dictadura de Onganía, hasta extinguirse finalmente bajo «La noche de los bastones largos», la censura, el oscurantismo eclesiástico del Cursillismo y el exilio de científicos, técnicos, artistas, escritores e intelectuales. Fue un ensayo que preparó lo que diez años después sería la expresión de un plan mundial diseñado en Washington, como la dictadura más sangrienta de la historia, que preparó el camino para el nuevo orden mundial impuesto por el neoliberalismo. Es cierto, la década del '60 fue el Instituto Di Tella y su experimentalismo audaz, la eclosión de los teatros independientes, el boom de la literatura, la poesía de Raúl Gustavo Aguirre, de Rodolfo Alonso, de Mario Trejo, de Paco Urondo, de Jorge Móbili, las brillantes traducciones de revista *Poesía Buenos Aires* de poetas extranjeros desconocidos, el florecimiento inédito de editoriales, la increíble experiencia de Eudeba con Boris Spivacow a la cabeza; el estallido de la vanguardia en Santa Fe, sus grupos teatrales, los poetas como Hugo Gola y escritores como Juan José Saer, quienes a su vez hicieron trascender al gran poeta entrerriano Juan L. Ortiz. Pero no se puede reducir a esto solamente la década de los '60. Todo esto puede parecer una alabanza intelectual, destinada a intelectuales. Sobre todo a la nostalgia de los intelectuales, si no fuera porque el interés que suscitaban estas manifestaciones era masivo. Sin hablar del acercamiento de la cultura al pueblo a través de las promociones culturales, el consumo colectivo de libros, el pueblo argentino que se hizo el pueblo más lector de Latinoamérica. ¿Y todo esto como era posible sin que hubiera justicia distributiva y pleno empleo? Sin hablar de la creación del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral por Fernando Birri y Adelqui Camusso bajo el rectorado de Josué Gollán, quien acompañado por Ángela Romera Vera y Marta Samatán reestructuró a la universidad científica, académica y administrativamente, hasta alcanzar el más alto grado de excelencia y prestigio.

No quiero decir que fue un tiempo paradisiaco. En Argentina teníamos al peronismo proscripto, los planteos militares, los grupo Tacuara, especie de anticipo de las Tres A. En Norteamérica el asesinato de Kennedy y de Martin Luther King, Vietnam, la invasión a Cuba, pero... el entusiasmo renovador de aquellos años: los Beatles, los hippies con sus slogan famosos «Haga el amor, no la guerra» que cambió las costumbres o «Este año no cambie su auto» que hizo temblar a la industria automotriz norteamericana, produjeron un cambio de las costumbres en lo social y en lo político que terminó por asustar a los sectores de poder y a la derecha. Quienes como ya se sabe, cada vez que se asustan, llaman a sus servidores los militares, y llegó Onganía. Allí empezó la liquidación de país que completó la dictadura y terminó el canalla de Menen.

La cultura del consumo y el egoísmo reemplazó los valores de los '60 y del período más luminoso del siglo xx. Entramos a la edad más oscura, en la que la única esperanza es compartir el dolor. Se recuerda el primer gobierno de Perón como el más feliz para el pueblo de la Argentina, y es cierto, pero ¿Por qué no se recuerda al gobierno de Frondizi por el crecimiento industrial o el gobierno de Illia por el pleno empleo y el pago de la deuda externa? Porque el peronismo supo instalar el '45 como mito, mientras nadie valoró y transmitió lo que había sucedido en la década de los '60. Quienes no la vivieron tienen una dificultad existencial para comprenderla, han fallado maestros, historiadores, periodistas y no se ha convertido en memoria colectiva. La década de los '60 estuvo a punto de cambiar el mundo a través del diálogo y de la paz. En Inglaterra, Margaret Thatcher, y en Estados Unidos, Ronald Reagan, fueron el reactivo que encontró el poder mundial y los golpes militares fueron el recurso en Argentina y en Latinoamérica en general.

En un estudio serio de la década de los '60, digamos que se revelaría que así como la década de los '70 fue la ideología de la violencia, la década de los '60 fue social, política y filosóficamente, la de la ideología de cambio a través de la paz y del dialogo.

Ese diálogo que tan acertadamente rescataba Miguel en su editorial. Hasta el sábado.

Miguel Cello: Hasta el sábado, Jorge.

Fernando Birri en entrevista¹

Estamos realizando un trabajo de investigación que pretende reconstruir el panorama cultural de la época de los '60 –'70 en Santa Fe y queremos preguntarle qué incidencia tuvo la cultura italiana en su formación intelectual.

Bueno, en realidad los intelectuales de Santa Fe de esa época no estábamos tan influidos por la cultura italiana, sino por la cultura francesa y la española, ya no vista como una cultura extraña o extranjera. Los italianos entraron en mi vida personal solamente en los años 48 y 49. Fundamentalmente con el neorrealismo italiano. Pero hay que aclarar algo. Entraron primero de manera libresca, literaria, con el Futurismo de Marinetti. Esto estaba en la biblioteca de mi padre y entonces yo que hurgaba ahí, un día me encontré con uno de sus libros que tenía y era justamente una historia —yo no me acuerdo bien qué— pero donde estaba el Futurismo italiano... fue un deslumbramiento, habrá sido en los años 40 o quizás antes... Y ahí estaba la famosa frase de Marinetti «un automóvil de carrera es mucho más bello que la *Victoria* de Samotracia». O sea que era realmente el descubrimiento de una cultura anti-retórica, de una cultura antiacadémica y esto fue para mí una revelación. Y aunque ese Futurismo, en parte, después desvió y derivó en el fascismo italiano con Mussolini y compañía... porque no se olviden que también casi momentáneamente explotaba en Rusia con Maiakovski y con una cantidad de autores impresionantes... A pesar de ello digo, el

¹ Entrevista realizada por las alumnas Valeria Ansó y Analía Borlle el 24 de octubre de 2008.

Futurismo italiano fue un fenómeno muy interesante, de gran ruptura. Bueno esto es para decir concretamente que yo me formé en eso, uno de mis núcleos de formación fue el Futurismo italiano.

Algunos escritores de ese momento consideran a Pavese como una gran influencia...

Sí, para mí Pavese fue un descubrimiento posterior. Pero descubrir en el sentido de conocer, influir sobre todo... ahí estaban también Moravia pero y sobre todo Pratolini, que es la figura con la cual yo escribo el guión de *Mal de América*, una película que nunca se llegó a hacer.

Con respecto a su película La Pampa Gringa quisieramos saber cuáles fueron las vivencias que lo motivaron y movilizaron contar esa historia.

Es simplemente nuestra historia, es parte de nosotros. La pregunta que yo me hacía cuando ya empezaba a tener un poquito de uso de razón era qué quiere decir ser argentino, qué soy yo, es una pregunta que un italiano o un francés posiblemente no se hacía porque ya nacían franceses, ya nacían italianos, ya nacían alemanes pero nosotros... ¿qué era ser un argentino? Por eso el problema de la identidad nacional, problema que nos atormentaba. Al final más o menos ya con un poquito más de experiencia y de años entendimos que un argentino era ser todo eso, que no era reductivo, que era al revés. Era una síntesis de toda esa múltiple parte cultural y aceptar eso nos pacificó con nosotros mismos. Por lo menos a mí personalmente de alguna manera me pacificó. No tener que renunciar a nada, es decir no es que un argentino no es un italiano, sino que un argentino es un italiano, un francés, un alemán, un turco... todo. Después eso por una química tuya interna lo fundís y si hay algo que todavía tiene que terminar de formarse... eso es lo maravilloso, pero eso no solamente del argentino, sino del latinoamericano o de EE. UU.; de América Central y del sur. Yo les diría, aun sabiendo que puede ser polémico y riesgoso, del americano en su conjunto. Yo les pregunto a ustedes ¿cuáles son los vínculos secretos entre la poesía de Walt Whitman y la de Pablo Neruda? Hay correspondencias, a pesar de ser dos mundos distintos y sin embargo hay una savia profunda que los une. Cuando me invitaron hace muchos años a un festival de Los Ángeles, en la carta abierta que está incluida en *El Alquimista Democrático*, un libro que publicaron acá, que publicó Amilcar Renna... ahí están todas estas cosas. Algunas de las cosas que nos unen y algunas de las cosas que nos separan, entonces la tesis de fondo es lo que aparentemente nos une, que es un poder económico y es lo que nos desune, porque hay una relación de subordinación imperial que no aceptamos. Entonces la voluntad de poder es lo que nos separa, no aceptar esa imposición y lo que aparentemente nos

separa, o sea el dato cultural, es en cambio lo que nos une. Hay que verlo así, por eso decía, Whitman y Neruda son como dos gigantes que se dan un gran abrazo por arriba de las cordilleras y del Gran Cañón.

¿O sea que sería como acercarse un poquito a lo que nos identifica con lo que somos, nos une, a nuestras raíces?

Claro, con la definición de ser americano. Un tema tremendo, hermoso...

«Elegía Friulana» y «Mal d'America» en la nostalgia creativa de Fernando Birri¹

En un inédito guión de Fernando Birri y Vasco Pratolini, la historia de tres generaciones de campesinos anarquistas insertos en el nuevo mundo.

Protegidos por la oscuridad, uno tras otro van alcanzando la choza escondida en los bosques del *Matese*, en las afueras de San Lupo, en la ladera beneventana del monte. La reunión es activa, la rebelión es inminente, se encuentran también Cafiero y Malatesta. Los campesinos han sido alertados, el párroco está de su parte. El primer objetivo es el Municipio, es necesario lanzar a las llamas los registros oficiales para borrar los títulos de propiedad y poder liberar las tierras.

Afuera nieva cuando Salvatore Scota se topa con un grupo de *carabinieri*. Está desarmado y por eso escapa a los campos donde trabaja, logrando esquivar los tiros de fusil de las fuerzas del orden. Es el inicio de la insurrección anarquista de 1877 y es el prólogo de *Mal d'America*, el guión inédito sobre tres generaciones de campesinos transplantados en Argentina que Fernando Birri, el Padre del nuevo cine latinoamericano, escribió en la segunda mitad de los '60 junto a Vasco Pratolini. El encuentro del cineasta argentino con el escritor toscano se produjo unos quince años antes, cuando Birri estudiaba en el *Centro Sperimentale de Cinematografia* y para mantenerse en Roma daba lecciones de español y colaboraba como consultor cultural de un diario sud-

¹ Por Goffredo De Pascale. Texto publicado en el periódico *Diario* de Roma, el 27 de abril de 2001. pp. 86-91 y enviado por Fernando Birri a la directora de la presente publicación, quien es responsable de la traducción al español y agradece la lectura y sugerencias aportadas por Chiara Cecchini.

americano. De la entrevista con Pratolini nace un entendimiento tal que en el momento más delicado de la existencia de ambos, se originará una fuerte colaboración artística: el exilio político de Birri en Italia en 1964 coincide con el clima de soledad con que se va a encontrar el autor de *Metello*, el que poco después, casi ignorado, morirá el 12 de junio de 1991.

Sólo hoy, en ocasión de la década de su muerte, se produce un tímido despertar del interés por la figura y la obra de uno de los autores más lúcidos, agudo e iluminado intelectual, que pudo haber tenido Italia a lo largo del s. XX, con conmemoraciones en la radio, revisitaciones y tardíos arrepentimientos críticos y una Muestra en la Casa de la Literatura, en Roma.

El «Premio Terra»

Birri volverá a Italia el 9 de mayo para retirar el *Premio Terra* y participar de una retrospectiva que en su honor le organiza la asociación palermitana. Hoy, este cineasta de 66 años vive entre Roma, su ciudad natal Santa Fe y La Habana, donde en 1986, con Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea —compañeros de estudio en los tiempos del *Centro Sperimentale*— fundó la *Escuela de Tres Mundos*: un instituto sin fines de lucro para la formación cinematográfica de estudiantes provenientes de zonas económicamente carenciadas —como África, Asia y América Latina—. Sin embargo estudiar cine en la Roma de 1950, para Birri y los demás aspirantes a cineastas latinoamericanos, significaba introducirse en el Neorrealismo y tomar contacto con Rossellini, De Sica (con quien Birri trabajó como asistente en *Il testò*), Zavattini, Visconti, Pratolini, etc. A partir de aquella experiencia Birri comprendió que el Neorrealismo, para un artista no italiano, más que un modelo, constituía una llave para rastrear e interpretar la propia realidad. Es así que en 1956 funda en Santa Fe La Escuela Documental de Santa Fe, primer centro de documentación de América Latina, y filma *Tire dié*, un corto sobre un grupo de niños que se trepan al puente ferroviario para pedirle a los pasajeros del tren, obligado en ese punto a disminuir el paso, a tirarles moneditas de diez centavos. Le sigue *Los inundados*, largometraje de 1961, sobre una familia de inundados que encuentra refugio en un vagón olvidado en una vía muerta, el que por error es enganchado a una dotación de vagones que hará un viaje por el país. Y *La Pampa Gringa* (1963). Obras que hacen que Birri sea reconocido como el padre del Nuevo Cine Latinoamericano.

Entre las numerosas actividades, la Escuela Documental se preocupó también por reconstruir la historia de las familias inmigrantes italianas recuperando una memoria histórica de los inmigrantes. «Por años —recuerda Birri— fuimos a golpear las manos en las chacras, casas campesinas dispersas

en la pampa, recogiendo sus historias y convenciéndolos de prestarnos las fotografías que con frecuencia permanecían olvidadas en viejas cajas de cartón. Las llevábamos a la Escuela, las reproducíamos y las catalogábamos junto a materiales, pletóricos de sucesos, relatos y leyendas familiares».

En 1963 las cosas cambian bruscamente. Al deponer los militares al presidente democrático Frondizi, Birri se ve obligado a abandonar el país. Una mañana los militares irrumpen en la Escuela, la saquean, la destruyen. El ala izquierda, la del Laboratorio Alex de Buenos Aires donde se conservaban los negativos de los films realizados por Birri y los cineastas de su generación, es quemada.

Birri se refugia en Brasil, pero también allí la situación política es tensa. Cineastas como Glauber Rocha trabajan con dificultades y los militares, siguiendo el ejemplo argentino, toman el poder con un Golpe de Estado. Birri se refugia en Méjico donde se encuentra de nuevo con García Márquez, quien le confiesa que no se dedicará más al cine y sí a la novela. La crisis económica es fuerte como en Cuba y las posibilidades de trabajo son casi nulas. Después de un año de peregrinación, Birri decide ir a Italia, el país de sus ancestros, a donde no esperaba regresar después de sus estudios. Su abuelo, un campesino anarquista friulano, había emigrado a la Argentina a finales del siglo XIX, lanzándose al interior del país, hasta donde lo condujeron las vías. En Santa Fe conoció a una bella joven de nombre María, nacida en Sanza, un pueblito del Salernitano, con quien se casó y tuvo muchos hijos.

En *Mal d'America*, datos autobiográficos de Birri se engarzan con sucesos colectivos de refugiados y emigrados italo-argentinos y con elementos literarios ya trabajados por Pratolini en su obra, como el funeral de Quinto, el obrero comunista descrito en *Metello*. El guión se organiza en base a tres tópicos: los abuelos, los padres y los hijos. Scota refunda la propia vida en el nuevo mundo donde «hasta a las estrellas hay que aprender a conocer». El trabajo es duro pero la tierra es fértil. Hay que ponerse de acuerdo con las Compañías que administran la tierra y fijan el precio de las cosechas y con las langostas. «Recuerdo el olor agrio del aire antes de que el cielo se oscureciera con su aparición, precedido por un rumor sordo» recuerda Birri. «Era una pesadilla que revivo en el sueño. Las mujeres y los niños sacudían las sábanas y golpeaban las tapas de las ollas, con la ilusión de alejarlas de los sembrados. Los hombres intentaban circunscribir el círculo, prendiendo fogatas en el campo donde los insectos famélicos se habían posado. Y luego, en medio de un silencio terrorífico, no quedaba más que meterse en la casa y esperar.» Salvatore Scota propone a los campesinos asociarse. La respuesta de la Compañía no tardará en manifestarse a través de un esbirro que lo apuñalará a pleno sol. Su esposa, María, se encargará sola de la crianza de los hijos. El hijo mayor, Antonio, montará una fundición mejorando las condiciones familiares, se casará y su hijo Matese llegará a estudiar en la universidad.

Mastroianni productor

En 1967 el guión está listo. El paisajista argentino Juan Carlos Castagnino —al cual Birri dedica ese mismo año el documental *Diario romano*— realizó la *story-board*² (hasta ahora inédita), insertando en tablas de 50x70, fotografías y documentos salvados por Birri durante la fuga. A Marcello Mastroianni, que por aquellos años había montado una productora, Birri le solicita participación para financiar el film. El actor acepta y Birri se decide a viajar a Buenos Aires para conseguir otros socios. «Una semana antes —recuerda— en el canal TG, Arrigo Levi da la noticia: el Presidente Illia fue destituido por un golpe militar.» Con la anulación del viaje, el proyecto quedará guardado en un cajón. Birri regresará a la Argentina recién en 1985. Diez años después, su ciudad natal organiza en su honor una fundación para la conservación de su obra y para el desarrollo de las artes multimediales, lo que pronto tendrá también una sede italiana.

«Con Pratolini —retoma Birri— discutimos mucho, más que de la utopía o del comunismo, de la realidad comunista. En tanto “buen jodido” toscano como se definiría, advertía siempre: “No te olvides que nací en Via del Corno...” Y yo siento todavía hoy en esa pausa, una amarga desilusión en relación con la utopía comunista, y una precisa atribución de los errores. Nunca declarado, nunca enunciado, y sin alzar el dedo para acusar. A buen entendedor, pocas palabras. Te miraba de reojo y advertías que había entendido todo: el juego y el contrajuego. Entre otras cosas pasaba de la glorificación del éxito literario y económico, a la condena, al desprecio y al silencio. Su mirada decía más que lo que las palabras callaban. Te hacía comprender que no estaba de acuerdo con la elección del partido comunista. Más pasaba el tiempo y más fuerte sentía yo su desaprobación con ese modo de ejercer el poder.»

«Cuando comenzamos a trabajar en el proyecto de *Mal d'America*, nos encontrábamos usualmente durante las tardes. Vasco trabajaba mucho de noche. Y en la mañana dormía hasta tarde o hasta después del almuerzo. Hasta las seis o siete de la tarde trabajábamos juntos y luego salíamos a comprar el periódico. Una tarde, Vasco compró los habituales cuatro o cinco periódicos y comenzó a hojearlos enseguida. Yo estaba parado un poco más atrás de él, con su corpulencia no demasiado grande pero sólida, sus cabellos cortos, deportivos y su cigarrillo siempre prendido entre los labios. Curiosamente no se detenía en las primeras páginas, las de política o cultura, y buscaba siempre las últimas, las de economía. Y bien, de golpe se dio vuelta y me dijo: “Mirá, el juego ya se cocinó”.

² Una traducción aproximada en español es «guión gráfico». Se denomina así a la secuencia de viñetas que ilustran un argumento en un film o en un documental.

Me señaló la noticia sobre la fusión de la Montecatini con la Edison, el nacimiento de la Montedison. Aunque intuyendo algo, la frase me sonó esotérica. Si bien me quedó en claro que en ese momento estaba analizando el futuro de Italia a partir de las noticias bursátiles. Y él, como encontrando confirmación a sus propias suposiciones, había comprendido que las privatizaciones de las empresas estatales y las operaciones económicas de los grandes grupos privados de la finanza italiana que signaron las últimas décadas y continúan determinándola, estaban enunciadas en ese título. Quizás porque leía las noticias “en retrospectiva” —expresión que aprendí de él— pudiendo dotarlas de un pasado y al mismo tiempo proyectándolas hacia el futuro. Algunas veces, un poco irónicamente para contrarrestar mi melancolía, me dije pensando en él: “Menos mal que no alcanzó a ver los años noventa”. Entre otras cosas, por la gente que primero lo cortejaba y encaró carreras universitarias estudiando sus obras y que luego le dio la espalda, definiéndolo con frialdad como escritor populista. Y que cambió de opinión cuando ya fue demasiado tarde».

Más allá del neorrealismo

«También Vasco vivió, con sufrimiento y tenaz orgullo, una especie de exilio. Se consideraba un fragmento marginal de un gran y perverso puzzle social, institucional y partidista, sin jamás anteponer su vida personal o colectiva. Estaba desencantado y movilizado por una gran curiosidad intelectual. Nuestra afinidad era fundamentalmente territorial, en el sentido de ser ambos extranjeros, huéspedes, mensajeros no escuchados. Su desencanto, en cambio, no lo compartí nunca: no coincidía con mi experiencia de vida. Y de todos modos, él también rechazaba mi verdad. Ambos no compartíamos ni aceptábamos nuestras visiones de mundo que eran de hecho contrapuestas, pero cada uno sentía que al fin y al cabo, residía en el otro una parte de la verdad negada. Y por eso nuestra relación estaba regida por la necesidad de conocimiento, además de la personal. En definitiva, lo que cada uno intentaba comprender a través de cada “crónica” era la Historia.

Hacía tiempo que tenía en mente *Mal d'America* y le pregunté si tenía interés en colaborar con el guión. Me dijo que sí y durante semanas me sometió a una retahíla de preguntas para comprender hasta los más mínimos particulares de la historia. Luego agregó: “Pero yo tengo poco tiempo porque tengo muchas otras cosas que hacer...”, con una actitud de toscano típico que no logra sacarse la crosta de la piel, aún cuando sea capaz de jugar con ella. Acordamos que yo elaboraría los apuntes y que él luego se encargaría de revisarlos. Y así el trabajo fue tomando forma. Hablábamos, yo anotaba todo ampliando los detalles y luego al terminar la tarde le entregaba los materiales. Al día siguiente me entregaba una página, a lo sumo una página y media.

Después de realizar esta síntesis, con el mismo método, encaramos el guión. Y por esos tiempos nos fuimos a su pequeña villa en el Val d'Arno. Habían transcurrido tres semanas cuando una noche me llamó. Yo estaba todavía despierto en mi habitación. Era extraño porque usualmente cuando él trabajaba no quería ser molestado. Entonces entré y me dijo: "Terminé el libro. Te leo el último capítulo".

Era *Allegorie e derisione*, un libro lleno de hallazgos, que entre otras cosas incluye una pequeña fábula de un circo donde todos los animales, domadores, equilibristas, etc. no son otra cosa que una alegoría del fascismo. Me explicó con nombre y apellido quién era cada uno: una invención literaria estupenda, precursora de estilos y géneros que pasó casi inadvertida. Esto para explicar que *Mal d'America* nació como una especie de simbiosis posneorrealista. Prácticamente partimos con una impostación neorrealista —lo no podía ser de otro modo— pero al mismo tiempo teníamos una gran tendencia a dejarnos llevar por la transgresión que nos ofrecía otras ganancias. Hay un episodio en particular que un neorrealista no habría aceptado jamás. Entre los personajes del guión hay uno, Rosario, de la generación intermedia —o sea, hijo de italiano pero nacido en Argentina— que vive todavía proyectado hacia Italia. Y cuando —como de verdad ocurrió— llegó a las colonias de los inmigrantes la noticia del comienzo de la Primera Guerra Mundial, se alista y parte para defender la bandera tricolor. Su relación con Italia es construida sólo a partir de los lejanos recuerdos de sus parientes, y sin embargo se embarca. Pasa el tiempo, no se tienen noticias suyas y una noche —la pampa verde donde viven su hermano Antonio y la familia es asolada por un temporal— la hermana, con insomnio, remienda en la cocina cuando siente el rugir de un trueno. Y ve la puerta de la cocina que se abre y en el quicio aparece el cadáver descompuesto de Rosario con su uniforme, que la mira, sin hablar. De improviso, otro relámpago ilumina la puerta que se bate con el viento y la figura desaparece. Poco después llegará desde el frente la noticia de su muerte.

Esta es una escena que sería impensable en clave neorrealista. El guión tiene un estilo simbiótico, capaz de hacer fundir la realidad con la visión. Está narrado con muchas imágenes y poco diálogo. Pratolini era un enamorado del cine, iba casi todos los días, siempre a la primera proyección y generalmente solo. A veces lo acompañaba su mujer Cecilia. Nacida en Nápoles, era una mujer con una personalidad bellísima, *efervescente*. Todo aquello que para Vasco era un esfuerzo, un sufrimiento, una pesadilla, para ella era ironía. La profundidad tajante de Vasco lo llevaba a la «constancia de la razón» mientras que Cecilia tenía la capacidad de desdramatizar y de tomar las cosas un poco a burla... pero entre ellos había una relación directa, siempre polémica, pero de los que se quieren bien.»

«Por eso, retomando el discurso, siempre que Vasco escribía un guión, lo hacía pensando en el cine. Entre los guionistas que conocí, era uno de los que nunca trabajaron un film pensando en que hacía literatura. Y eso no quiere decir que los guiones no estuvieran bien escritos. Recuerdo que al principio cuando pensábamos en el proyecto, las ideas llegaban un poco por su cuenta y nos decíamos: larguémonos a cabalgar por la pampa y así vamos a encontrar a los personajes.»

Epílogo

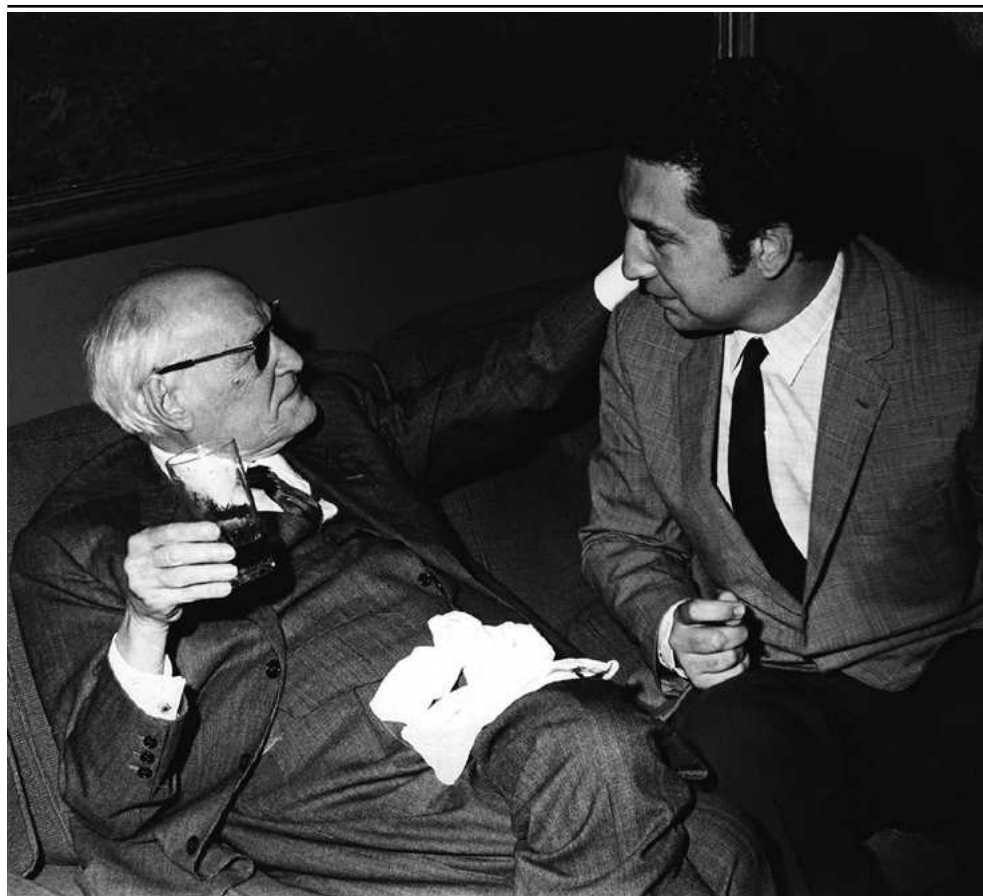
En 1919 Antonio decide enviar al hijo Matese —estudiante inquieto y promotor de la reforma universitaria, y de vida sentimental turbulenta— a Nápoles para culminar sus estudios en el *Federico II*. La mañana del 9 de enero el muchacho está en Buenos Aires esperando para embarcarse en el Southampton, que lo llevará a la tierra de su abuelo. Hay un clima de tensión en la ciudad donde se prepara el sepelio de cinco obreros muertos por la policía que intervino para reprimir el primer paro general organizado por los obreros metalúrgicos. En este momento el guión establece un corte: imágenes tomadas de diarios virtuales, muestran en rápida secuencia el golpe de estado de Uriburu, el peronismo, la Segunda Guerra Mundial, la elección democrática del Presidente Frondizi, las consideraciones sobre el futuro del país de un guerrillero, un campesino, un obrero y un intelectual. Nuevo corte.

Durante el funeral explotan incidentes y la policía intenta dispersar a los 1500 manifestantes. Matese está entre ellos, se ha unido al cortejo y ha logrado despistar, entre los vericuetos del puerto, a un par de milicos que lo perseguían. Y ahora junto a un grupo de obreros, está destruyendo un carro y acumulando objetos en el medio de la calle. Alguien le pasa una pistola, el joven la empuña y se alza sobre la barricada. La imagen se cristaliza. Empiezan a correr los títulos finales.

Archivos fotográficos



01. Chela Murúa, Paco Urondo, Juan L. Ortiz, Rodolfo Alonso, Hugo Gola, en Paraná, 1954
ca. Casa de J. L. Ortiz (gentileza Rodolfo Alonso)



02. Rodolfo Alonso y Giuseppe Ungaretti. 1967. (gentileza Rodolfo Alonso)



03. Rodolfo Alonso y J. J. Saer – 1982 (gentileza Rodolfo Alonso)



04. Fernando Birri y Vasco Pratolini. 1965, Roma. (gentileza F. Birri)



05. «La UNL. Reforma universitaria del '18». *Gouache* de Juan Carlos Castagnino para el guión de *Mal d'America* de Birri-Pratolini (1965) (gentileza F. Birri)



06. «La nona María, la primera cosecha, las langostas». *Gouache* de Juan Carlos Castagnino para el guión de *Mal d'America* de Birri-Pratolini (1965) (gentileza F. Birri)



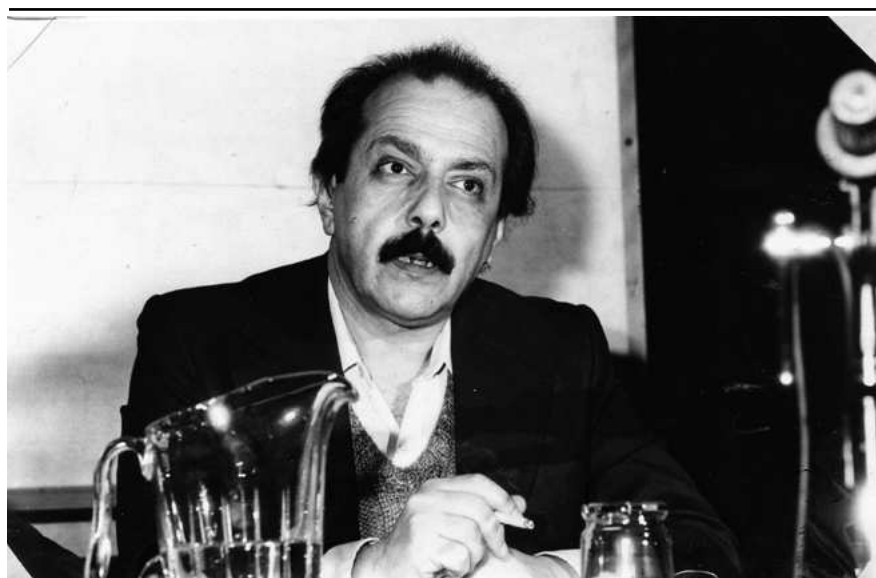
07. «Payada de Martín Fierro con el Negro, los inmigrantes llegan». *Gouache* de Juan Carlos Castagnino para el guión de *Mal d'America* de Birri-Pratolini (1965) (gentileza F. Birri)



08. «El cruce del Salado». *Gouache* de Juan Carlos Castagnino para el guión de *Mal d'America* de Birri-Pratolini (1965) (gentileza F. Birri)



09. «San Lupo, los anarquistas utópicos». *Gouache* de Juan Carlos Castagnino para el guión de *Mal d'America* de Birri-Pratolini (1965) (gentileza F. Birri)



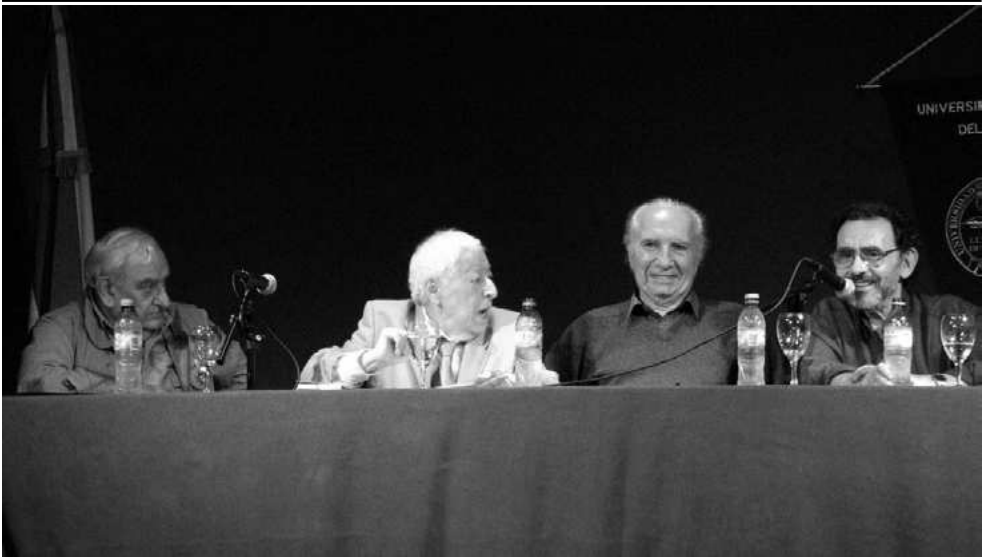
10. Jorge Conti – Primer encuentro Nacional de Escritores – 1985 – UNL
(gentileza Erika de Conti)



11. Hugo Gola – Lunes 4 de agosto de 2008 – *IV Argentino de Literatura* – UNL
(gentileza Archivo *El Litoral*)



12. Ceremonia de Distinción al poeta Hugo Gola. De izq. a derecha Claudio Lizárraga (Vicedecano FHC), Adriana Crolla (Responsable de la presentación) y el homenajeado. Lunes 4 de agosto de 2008 – *IV Argentino de Literatura* – UNL (gentileza Archivo *El Litoral*)



13. De izq. a derecha: poetas Miguel Brascó, Mario Trejo y Rodolfo Alonso. Mesa «Cincuenta años de poesía argentina» (coord. Daniel Freidemberg). Martes 05 de agosto de 2008 – *IV Argentino de Literatura* – UNL. (gentileza Archivo Secretaría de Cultura –UNL)

