Argentina Transatlántica: el Diálogo Continúa

Edición a cargo de Marcela Crespo Buiturón y Matías Lemo

USAL
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Argentina Transatlántica: el Diálogo Continúa

Colección del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA)

Directora de la colección: María Rosa Lojo
Codirectora para los siglos XX y XXI: Marcela Crespo Buiturón
Editor asistente: Matías Lemo

EDICIONES UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Argentina transatlántica : el diálogo continúa / José Amícola ... [et al.] ; Director Maria Rosa
Lojo ; Marcela Crespo Buiturón. - 1a ed adaptada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Universidad del Salvador, 2021.
194 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-950-592-290-1

1. Literatura. 2. Crítica Literaria. 3. Literatura Argentina. I. Amícola, José II. Lojo, Maria Rosa, dir. III. Crespo Buiturón, Marcela, dir.

CDD A860

Fecha de catalogación: 02/12/2021

Diagramación: David Nudelman

© 2021, Ediciones Universidad del Salvador
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Buenos Aires, Argentina.

Nota editorial
Marcela Crespo Buiturón, Argentina 5

Trans-Atlantyk
José Amícola, Argentina 9

Una lectura de María Estuardo, *de Schiller, en los albores de la democracia argentina*
Adriana C. Cid, Argentina 23

Alfonso Reyes dialoga con los «nuevos»: Bernárdez, Borges, Molinari y Marechal
Rose Corral, México 41

Cosa de mujeres: Ana María Matute y María Rosa Lojo piensan y poetizan la violencia de las guerras civiles
Marcela Crespo Buiturón, Argentina 71

Género y espacio en cuestión: gauchesca femenina y utopía pampeana en Las aventuras de la China Iron
Marcela Croce, Argentina 87

Más sobre el exilio de Carlos Arniches en Buenos Aires y sus proyecciones teatrales
Jorge Dubatti, Argentina 101

María Zambrano y el pensar atlántico
Julio Ortega, Estados Unidos 117

Le palais du vocabulaire: *los cuadernos y las cartas de Alejandra Pizarnik como «enciclopedia» de su escritura*
Cristina Piña, Argentina 127

Desde lo local a lo global. Escrituras plurales sobre una tradición
Susanna Regazzoni, Italia 145

Pensar la crítica desde los desafíos transatlánticos
Laura Scarano, Argentina 165

Autoras y Autores Italohablantes en Italia
Rotraud von Kulessa, Alemania 175

Autores 187

Nota Editorial
Argentina Transatlántica: el Diálogo Continúa

Marcela Crespo Buiturón

En octubre de 2019, sin imaginar siquiera los tiempos pandémicos que hoy estamos transitando, pero seguros de que un diálogo ininterrumpido y más poderoso que las fronteras geográficas seguía siendo necesario, convocamos el encuentro académico *Argentina Transatlántica*, organizado en conjunto entre la Universidad del Salvador (Argentina) y la Brown University (Estados Unidos).

Queríamos continuar una ya consolidada tradición de reuniones científicas organizadas desde el Transatlantic Project, de la Brown University, y las Jornadas de Literatura Argentina, de la Universidad del Salvador. Del primero, este es el quinto evento. Lo anteceden «Cuba Transatlántica», en la Universidad de La Habana (2013); «Perú Transatlántico», en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2014); «Chile Transatlántico», en la Universidad Católica de Chile (2016), y «México Transatlántico», en el Tecnológico de Monterrey (2018). Y de las segundas, el sexto, luego de «Identidad Cultural y Memoria Histórica» (2006); «Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina» (2010); «Del centro a los márgenes: nuevos abordajes a la figura del marginal en la literatura argentina» (2012); «Escrituras híbridas en la literatura argentina, abordajes actuales de la teoría y crítica literarias» (2015) y «Voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica» (2017).

Argentina Transatlántica pretendió, como declaramos en nuestra fundamentación,

> … elaborar, desde la literatura argentina en diálogo con otras literaturas y otras disciplinas, un mapa de recorridos transatlánticos posibles para pensar y debatir las fuentes, los modelos, las temáticas, las ideas, las corrientes y las escuelas que, a través de sus interlocutores americanos y europeos, han nutrido este ininterrumpido intercambio cultural.

Para ello, revisitamos autores, obras, tendencias y escuelas, traducciones, imaginarios identitarios y movimientos migratorios.

Con respecto a estos últimos, presentamos nuestro Homenaje al Exilio Republicano Español en Argentina, como sede latinoamericana del Congreso Plural 80 años después, que se llevó a cabo en diferentes universidades españolas y que cuenta con el aval de la Comisión Interministerial del Gobierno de España, creada a tal efecto, y con el apoyo de entidades culturales españolas de uno y de otro lado del océano, tales como el Grupo Gexel de la Universidad Autónoma de Barcelona; el Centro de Migraciones y Exilios de la UNED; la Federación de Asociaciones Castellanas y Leonesas de la República Argentina; la Cátedra Galicia-América de la Universidad Nacional de San Martín, entre otras.

Las conferencias y paneles de discusión de este congreso estuvieron a cargo de reconocidos docentes e investigadores de universidades argentinas y extranjeras, tales como José Amícola, de la Universidad Nacional de La Plata, quien dictó la conferencia de apertura; Julio Schvartzman, de la Universidad de Buenos Aires; Ana Camblong, de la Universidad Nacional de Misiones; Laura Scarano, de la Universidad Nacional de Mar del Plata; Beatriz Pastor, de Dartmouth College; Víctor Ferretti, de la Universidad de Augsburg; Rosa María Grillo, de la Universidad de Salerno; Rose Corral, de El Colegio de México; Antonio Esteves, de la Universidad Estadual Paulista; Susanna Regazzoni, de la Università Ca' Foscari di Venezia; entre los más de doscientos expositores que participaron del encuentro.

También contamos con la presencia de prestigiosos representantes de nuestras literaturas y músicas argentinas: María Rosa Lojo, Hugo Mujica, Enrique Solinas, Matilde Sánchez, Cristina Piña, Diego Kvitko, Chino Laborde y más.

Los resultados de la convocatoria excedieron ampliamente lo esperado, por lo que decidimos emprender cuatro publicaciones: un dossier de Anales de Literatura Hispanoamericana, la revista de la Universidad Complutense de Madrid, con las exposiciones sobre la literatura de la segunda generación del exilio republicano español en Buenos Aires, especialmente sobre la obra de la escritora argentina María Rosa Lojo; un monográfico de la revista Gramma, de la Escuela

de Letras de la USAL, con los trabajos sobre la literatura de los exiliados republicanos en la Argentina y un número anejo con las ponencias sobre las múltiples problemáticas que se han discutido, referidas al diálogo cultural entre Europa y Argentina; finalmente, este volumen de la Colección de Estudios Críticos de Literatura Argentina del CECLA-USAL con las conferencias.

No quisiera dejar de agradecer el apoyo de las autoridades de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, de la Dirección de Publicaciones Científicas de la USAL y de Maura Ooms, del Departamento Editorial del Vicerrectorado Económico, sin cuyo acompañamiento esta publicación sería imposible, y el auspicio y difusión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de España; todos siempre atentos a nuestros emprendimientos.

Y, desde luego, mi más sincero agradecimiento a los maestros que comparten sus trabajos en este volumen, con generosidad y lucidez, y que siguen enriqueciendo este fructífero diálogo transatlántico.

Trans-Atlantyk

José Amícola[1*]

En una serie de conferencias de la década de los sesenta, editadas primero en inglés y luego traducidas al ruso, Vladimir Nabókov hacía un rastreo de la literatura rusa clásica. Esas lecciones son ampliamente conocidas por venir de quien venían y, aunque no dejan de mostrar cierta veta caprichosa e inconsecuente en el tratamiento de algunos autores, contienen algunas ideas fructíferas. Una de ellas es la siguiente: según Nabókov, cada escritor se encuentra normalmente bajo dos presiones (1981, p. 30). La primera es la de las condiciones políticas de su medio y, la segunda, la de sus pares y de los críticos. Ambas son pesadas y determinantes. Nabókov tenía experiencia suficiente al respecto y sabía de lo que estaba hablando. Yo llamaría, por razones de comodidad, a la primera «una presión vertical» y, a la segunda, «una presión horizontal».

Me gustaría ahora enlazar el asunto de estas dos presiones con el tema del «exilio», así como con la cuestión de la continuación del uso de la propia lengua o el abandono de esa lengua por la adopción de la lengua del exilio.

Para el caso de la continuación de la escritura en la lengua materna, viene a mi mente, entre muchos otros, el ejemplo de Cortázar. Ahora bien, generalmente la cuestión del exilio ha sido estudiada como un «hándicap» en la escritura de un autor determinado, dando por sentado que ese escritor era forzado a escapar de una situación política oprimente. En mi opinión, no se ha mencionado suficientemente, por ejemplo, en el caso de Cortázar, que la presión que lo aquejaba no era solamente la vertical. Cortázar, llegado a París, neutraliza, en mi opinión, la invasora y determinante presión de la obra de Borges sobre su propia escritura. Los cuentos de Cortázar, desde el beneplácito que concita en Borges su «Casa tomada», son, en alguna medida, herederos de esa implacable tradición de «El escritor argentino y la

[1*] Profesor Extraordinario de la Facultad de Humanidades en la Universidad Nacional de La Plata. Correo electrónico: joseamicola@gmail.com

tradición». En París, una ciudad que se encargará en 1966 de lanzar a Borges a la fama internacional, Cortázar ha tenido tiempo, sin embargo, de zafar de esa apretura y devenir más Cortázar y más novelista, un nicho que Borges no podía impedirle.

El mismo Vladimir Nabókov podría servir, asimismo, de extraordinario ejemplo de un escritor en el exilio que toma en adopción la lengua del país que lo cobija y que, a partir de este hecho, alcanza su mayor internacionalismo.

Aquí nos interesa el primer caso. Veamos el del autor extranjero que se radica por un largo tiempo en el seno de una sociedad hispanoparlante sin adoptar la lengua del país de su nueva residencia. Me refiero al caso de Witold Gombrowicz.

Lo llamativo de la trayectoria de Gombrowicz es que su larga permanencia en la Argentina se vuelve más inteligible, desde el momento en que la pensamos en función de cuáles eran las presiones a las que este autor polaco quería sacarles el cuerpo. ¿Y cuáles eran las nuevas presiones bajo las que en Buenos Aires iba a sufrir?

Como es sabido, Borges hizo gala, desde su juventud, de todas sus energías para conseguirse un lugar importante en el canon, moviendo las piezas de un sutil ajedrez, gracias a sus peones y alfiles. Para ello, presentando una vestidura vanguardista en la juventud, Borges va volviendo a posiciones menos innovadoras a medida que pasa el tiempo. Del vanguardismo conserva un gusto ilimitado por el recurso del extrañamiento. Pero esa «*ostranenie*» es una situación semántica más que formal. Las formas borgeanas son clásicas y barrocas, también lo son sus inclinaciones por la hipálage, la lítote y la ironía. Jugando con el arte del sarcasmo, Borges supo deshacerse de sus contrarios y sentar sus reales de una forma inusitada en el campo literario argentino que él ayudó a consolidar como nadie antes. Desde el comienzo de su carrera, Borges sancionó en la Argentina la regulación de la «obra orgánica» mediante la teoría contrabandeada en sus escritos de ficción, y en el Río de la Plata lograba una escucha premeditada para una mezcla *sui generis* de literatura que bordea siempre peligrosamente el ensayo o el ensayo que bordea la ficción.

Ahora bien, está por escribirse todavía en qué medida, en las reuniones en la casa de los Bioy-Ocampo de la calle Posadas, se dirimie-

ron las mayores cuestiones de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo xx gracias a un juego de intrigas bajo la égida inapelable de Borges. No es una novedad decir que por allí tuvieran que pasar todos los pichones de escritores (excluidas casi desde el vamos las mujeres). Esa Meca literaria ha perdido su condición de secreta, en especial, por los traicioneros bosquejos de su amanuense y delfín Bioy Casares, con quien Borges había sellado un pacto hipermasculino, hasta que el Maestro cometió el desliz de olvidar lo que había firmado, ya suficientemente avalado por la sociedad que lo había cobijado, y el delfín creyó llegado el momento de hacer públicas las condiciones y usos de ese acuerdo.

Por la calle Posadas, pasaron, por supuesto, también los que habrían de fracasar en ese pedido de audiencia y consideración. En más de un sentido, los no aceptables eran aquellos autores que tenían sus dudas acerca de la perentoriedad de una escritura orgánica o que portara de modo inmarcesible la marca de autor. Estoy pensando en Puig o Gombrowicz, quienes, en cambio, fueron acogidos con mayor bondad por la dueña de casa, en tanto ella, Silvina Ocampo, practicaba también una literatura que hacía un guiño extraño a las pautas sentadas por la dupla reinante (Borges-Bioy Casares). Que ni la revista *Sur* ni Borges tuvieron conciencia de la dimensión de la importancia del surrealismo se nota en la poca atención que ese movimiento despertó en los grupos allegados (salvo en el caso, claro está, otra vez de Silvina Ocampo, que fue el patito feo de la familia). En mi opinión, hay aquí un punto de conflicto que permitiría entender uno de los factores del exilio de Cortázar y el ostracismo al que se condenó, en la Argentina, a Gombrowicz. Borges, por su parte, aunque incómodo bajo la presión política, supo remar contracorriente y, haciendo buena cara al mal tiempo, prefirió no abandonar el campo que estaba sembrando tan fructíferamente. Sus buenos contactos horizontales le permitieron afrontar la presión que llamé vertical con absoluto éxito y sin cambiar ni un ápice en su programa estético. Otros optaron por escapar de esa regencia y no se avinieron al espaldarazo del Vate Nacional en que devino Borges.

Un elemento tal vez importante en el tema de la rivalidad entre Borges y Gombrowicz lo aporta el relato del cubano Virgilio Piñera, quien

vivió, en repetidas ocasiones, en Buenos Aires y se granjeó la entrada en los círculos paralelos y opuestos de los dos escritores mencionados. En efecto, Piñera (1912-1979) había sido introducido en ambos territorios en pugna por Adolfo de Obieta, el hijo de Macedonio Fernández, y también había pasado por la calle Posadas. De hecho, tanto Obieta como Piñera habían participado en la mítica empresa de traducir la inigualable novela *Ferdydurke*, de Gombrowicz (aparecida en su original polaco en 1937) bajo la surrealista dirección del autor (Gombrowicz, 1947). Desde su particular óptica de escritor viajero, Piñera supo percibir el porqué del encono tácito entre los dos grandes y, finalmente, tomó partido por el más débil, el recién llegado Gombrowicz, con quien sostenía más de una afinidad, a pesar de su admiración por Borges. En definitiva, lo que Piñera descubrió es que tanto Gombrowicz como él mismo se colocaban en una actitud recelosa frente a la irradiación de las grandes literaturas europeas que Borges reverenciaba. Según Piñera, Borges era, como la mayoría de los escritores argentinos, un Tántalo que, rodeado de frutos exquisitos y exóticos al alcance de la mano, se hallaba imposibilitado de asirlos, porque su mirada se dirigía hacia el prestigio de lo lejano (y por ello aurático). Sin exigirle el nacionalismo del que Borges también abominaba, Piñera afirma que la fuerza original de los latinoamericanos se veía empañada por los modelos de la cultura europea y por la negativa de explorar lo que el entorno ofrecía (Isola, 2003, p. 180).

Según el escritor Humberto Rodríguez Tomeu, Gombrowicz atacaba a los afrancesados argentinos en su revista panfleto *Aurora*, en la que colaboró también Piñera, recomendándoles, en cambio, reconocer la propia inferioridad periférica (Gombrowicz, 1984, pp. 80-81; 2008, p. 91), algo que acercaba irónicamente países tan distantes entre sí como Polonia y la Argentina en la mirada peculiar del escritor polaco.

De hecho, como afirma el propio Gombrowicz en el prólogo a la traducción castellana de su *Ferdydurke*, el autor polaco miró con reticencia los círculos locales y terminó por llevar una vida al margen de la movida literaria, creándose, por ello, el rótulo de «bohemio» (Gombrowicz, 1947, p. 7). Quizás a la luz de lo que Piñera percibió, hoy pueda comprenderse mejor qué es lo que le producía horror al inmigrante

polaco. Si, por un lado, él mismo había declinado la responsabilidad de representar a su país de modo halagüeño por miedo de caer en un servilismo de la pluma, la búsqueda de autonomía literaria lo había hecho descreer también de una religión que aceptaba sin chistar a los dioses centroeuropeos. En este sentido, hombre hamletianamente indeciso, Gombrowicz repetía el esquema de sus propios personajes que pasaban voluptuosamente de la idea de hacer algo y también, con igual voluptuosidad, de no hacerlo. Por ello, tanto como el principio constructivo de la inmadurez, podría encontrarse en su obra el otro principio clave que, en mi opinión, sería el de la indecisión: volver a Polonia y no volver.

Es evidente ahora que Gombrowicz cometió algunos errores imperdonables para la situación endogámica en la que se constituía el pequeño campo literario porteño. Si la revista de Victoria Ocampo y su frente más conspicuo, la facción que representaban Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco dentro de ella, estaban dedicados a una derrota de la tradición realista en la Argentina, Gombrowicz habría de conducirse como un ingenuo en las letras al buscar la protección de Manuel Gálvez y de Arturo Capdevila, bastiones del conservadurismo literario con enorme poder todavía a nivel de la cultura oficial. No es casual que, en la entrevista que Gálvez concede a Rita Gombrowicz muchos años después, este escritor mencione tantas veces la palabra «realismo» (inclusive para matizarla), que evidentemente le daba su razón de ser todavía en la vejez (Gombrowicz, 1984, pp. 103-105). Esta vinculación nefasta por su condición de falso nexo con el tradicionalismo literario le valió a Gombrowicz quizás el desdén con que fue recibida en Buenos Aires la traducción de *Ferdydurke*, de 1947. En rigor, las publicaciones en francés de *Ferdydurke* en 1958; en 1960, en alemán; en 1961 en inglés e italiano; y en 1962, en holandés, echan luz sobre la necesidad para un autor periférico de ser editado en las lenguas consagratorias. Ni el polaco de su original ni el castellano de Buenos Aires podían haberle abierto ese camino internacional si no hubiera mediado el espaldarazo francés.

Es importante señalar también que la seriedad con la que Borges tomaba la literatura considerada alta no podía encontrarse más que en las antípodas de esta poética. Es cierto que ambos llevaron a cabo

un minucioso rechazo del sentimentalismo. Hubo, además, una comunidad de enfoque —tal vez de cuño epocal— con respecto a la cuestión de la autonomía del escritor. En efecto, Borges y Gombrowicz se rebelaron contra los nacionalismos y patrioterismos, y eso fue tan fuerte y coherente en ellos que ninguno de los dos quiso nunca tener que representar su propia nacionalidad. Borges habló con desgano de la literatura argentina en sus seminarios estadounidenses, prefiriendo, en cambio, tratar otros temas de literaturas europeas (inglesa o italiana). Ambos creyeron, con razón, que lo polaco o lo argentino se lograba sin buscarlo. Por ello, quizás Borges y Gombrowicz se pertrecharon detrás de una personalidad ríspida que les permitía llevar a cabo sus proyectos sin concepciones, contestando con salidas absurdas las preguntas que los encasillaban en un patrioterismo escolar. No es de olvidar que todo el europeísmo de Borges no lo privó de dejar plantado a Henri Michaux (para uno de los encuentros del Pen Club en la quinta de San Isidro de la directora de *Sur*) o quien fuese, si, en su opinión, las invitaciones de Victoria Ocampo le parecían una genuflexión *snob*. A Gombrowicz le costó más conseguir su derecho a la autonomía, porque no tenía una «comunidad interpretativa» que lo apoyara ni la clase que respaldaba a su rival. Así, tiempo después, a pesar de todo su desprecio por el esnobismo de Victoria Ocampo, Borges se aprovechó de la caja de resonancia y de la confraternidad de *Sur* para ser inflexible con sus credos; a la vez que se extrañaba de que se lo identificara con la revista. Y, finalmente, lo que es la piedra de toque, quizás, ambos lucharon denodadamente contra el realismo literario de sus respectivos campos literarios para entronizar un proyecto de renovación, que ponía en evidencia lo que Genette llamaría «la ilusión referencial» refiriéndose a la lucha que, en Francia, llevaría a cabo contra frentes similares nada menos que Marcel Proust en las primeras décadas del siglo xx (Genette, 1969, p. 248).

Sin embargo, puede decirse que hay que leer con matices lo que cada uno de estos dos grandes escritores consideraba la cuestión de lo periférico. Como es sabido, Borges apelaba a su derecho, por falta de verdaderas raíces en este continente nuevo, de apropiarse de la literatura del mundo. Y aquí estaría el punto para mí esencial: «¿Falta

de verdaderas raíces?». Gombrowicz reprocha a la comunidad que representa el grupo *Sur* (sin detectar las facciones en que este está dividido) de mirar con exclusividad hacia París y Londres para transformarse en meros imitadores de lo europeo sin percibir la fuerza de lo que los rodea. Es cierto que la clase dominante en la Argentina (y en muchos otros lugares) fue convencida por el aserto de Hegel de que había continentes sin historia (referido a África); para lo que la pobreza de los avances culturales de los pueblos originarios de este rincón de América parecía darles la razón. Sin embargo, Gombrowicz no preconizaba la versificación de las leyendas diaguitas o guaraníes, sino la percepción de la belleza cultural del entorno inmediato.

Según Gasparini, quien impugna las cercanías entre Borges y Gombrowicz elaboradas por Piglia, habría que señalar, ante todo, que el escritor argentino proclamaba el derecho a la universalidad de los países periféricos, mientras que el polaco impugnaba toda pretensión de universalismo (Gasparini, 2007, p. 128).

Tal vez para llegar a un punto de inflexión en esta polémica, sea interesante comparar dos miradas paralelas. Gombrowicz y Borges visitaron, uno a fines de los cincuenta y el otro diez años después, una de las más adormiladas capitales provinciales de la Argentina: Santiago del Estero. ¿Qué vieron Gombrowicz y Borges en su corta visita a ese rincón de la vida profunda de la Argentina? Gombrowicz, en su corta permanencia de residente extranjero desconocido, se preocupó por contactarse con la intelectualidad local, al mismo tiempo que hacía un análisis del país y de sus posibilidades de pueblo joven. Borges, en cambio, de visita como conferenciante y seguramente halagado por el *establishment* más conservador, solo se interesó por las anécdotas de coraje y de caudillismo. El buen olfato del escritor polaco no puede desdeñarse si se considera que Gombrowicz en sus días santiagueños buscó la oportunidad de conversar nada menos que con el joven Santucho, sin saber, claro está, hasta qué punto este individuo sería algo más que un simple utopista revolucionario en poco tiempo más, sino viendo en él «los signos inequívocos de la lucha política» (Gasparini, 2007, p. 262). Así Gombrowicz nos cuenta lo siguiente en su diario de viaje:

> Estaba sentado con Santucho, que es fornido, con una cara terca y olivácea, apasionada, con una tensión hacia atrás, enraizada en el pa-

> sado. Me hablaba infatigablemente sobre las esencias indias de esas regiones. «¿Quiénes somos? No lo sabemos. No nos conocemos. No somos europeos. El pensamiento europeo, el espíritu europeo, es lo ajeno que nos invade tal como antaño lo hicieron los españoles; nuestra desgracia es poseer la cultura de ese, su "mundo occidental", con la que nos han saturado como si fuera una capa de pintura, y hoy tenemos que servirnos del pensamiento de Europa, del lenguaje de Europa, por falta de nuestras esencias, perdidas, indoamericanas. ¡Somos estériles porque incluso sobre nosotros mismos tenemos que pensar a la europea!...». Escuchaba aquellos razonamientos, tal vez un tanto sospechosos, pero estaba contemplando a un «chango» sentado dos mesitas más allá con su muchacha; tomaban: él, vermut; ella, limonada. Estaban sentados de espaldas a mí y podía adivinar su aspecto basándome solamente en ciertos indicios tales como la disposición, la inmovilidad de sus miembros, esa libertad interior difícil de describir de los cuerpos ágiles. Y no sé por qué (quizá fue algún reflejo lejano de mi *La seducción* [*Pornografia*, en polaco], novela terminada hacía poco, o el efecto de mi excitación en esta ciudad), el hecho es que me pareció que esos rostros invisibles debían ser bellos, es más, muy hermosos, y quizá cinematográficamente elegantes, artísticos… de pronto ocurrió, no sé cómo, algo como que entre ellos estaba contemplada la tensión más alta de la belleza de aquí, de Santiago… y tanto más probable me parecía ya que el mero contorno de la pareja, tal como desde mi asiento la veía, era tan feliz cuanto lujoso (Gombrowicz, 1968a, pp. 194-195).

Poco importa que la pareja imaginada más que vista por Gombrowicz revele ser, unos momentos después, mucho más vulgar de la primera descripción espiritual que de ella hace el autor polaco, en su embelesamiento por la juventud y por lo inmaduro. Lo cierto es que su búsqueda en el interior de lo argentino difiere diametralmente del pintoresquismo de malevos que buscará Borges, cuando nos cuente, en 1969, a través de la pluma de su amanuense Bioy Casares, lo siguiente:

> «Santiago del Estero está muy cambiado. Con agua. Ya no hay ese paisaje rarísimo, de esa costanera extendida sobre arena. Me mostraron el banco de plaza en que mataron, en el año del Centenario, a un muchacho Fonseca Lugones, pariente de Lugones, y amigo de casa. Estaba sentado allí y un periodista rival —Fonseca Lugones era director del otro diario de Santiago— le dijo: "Hola, Coya" (lo llamaban así porque su familia descendía de Bolivia). El interpelado se volvió y su rival lo mató de un tiro. El pueblo para expresar su indig-

> nación, pintó de rojo todas las puertas de las casas, desde el lugar del asesinato hasta la casa del muerto». Cuenta después el final del cuento, con particular satisfacción, tal vez porque demuestra cómo nada es lógico: «Algunos años más tarde, el hijo del asesino fue elegido gobernador de la provincia, hizo un buen gobierno, etcétera» (Bioy Casares, 2006, pp. 1274-1275).

Y eso es todo lo que Borges considera digno de mencionar de su visita a Santiago del Estero. Por supuesto, de ese paisaje no hay nada que sacar (Bioy Casares, 2006, p. 595). Tengo para mí que, en esos dos fragmentos, se encuentra el nudo esencial de lo que para uno y otro puede alcanzar la periferia. Para Borges, Santiago del Estero solo pudo darse como síntesis de una anécdota que transita lo peligroso, propio de una cultura bárbara; para Gombrowicz, ese lugar fue otra vez el trampolín para la búsqueda de «la Forma» a partir de «Lo informe». Según el propio autor, en todas sus obras «la Forma» sería el único tema, inclusive para ponerla en entredicho (Gombrowicz, 1968b, p. 182). De acuerdo con los trabajos críticos más recientes, la teoría witoldiana de la inmadurez sale de ese punto nodal. Gombrowicz reconoce, además, que su obra está basada en un dilema de una forma pura que quiere trascender (la literatura polaca barroca, por ejemplo) y de la que no consigue zafar del todo, según una ambivalencia que lo entrega a un movimiento pendular entre un snobismo provinciano de terrateniente polaco y el gusto opuesto hacia la modernidad (Gombrowicz, 1984c, pp. 44-57).

Uno de los trabajos recientes más llamativos sobre la obra de Gombrowicz es la tesis de doctorado de Silvana Mandolessi, cuyo eje principal recorre los textos del autor polaco a partir de varios soportes claves, entre los que el tema de la abyección ocupa un lugar destacado. Esta investigadora entra en diálogo también con Pablo Gasparini. Es llamativo que ambos ensayos críticos (tanto el de Gasparini como el de Mandolessi) se preocupen por ubicar a Gombrowicz dentro del campo literario argentino dominado por la figura de Borges y su grupo. Y esto es de capital importancia también para la presente interpretación del comportamiento de ese mismo campo. Tanto Gasparini como Mandolessi coinciden en atribuir a las obras de Gombrowicz procacidad, por una parte, y abyección, por la otra. Y, en este senti-

do, es evidente que el grupo borgeano se habría visto impedido de traspasar ese obstáculo para leer textos abyectos, pues estaba capitaneado por un Borges «puritano». La contraposición entre Gasparini y Mandolessi tiene que ver con que el primero de los dos críticos niega que Gombrowicz haya tenido algo que ver con la literatura argentina de la que siempre se sintió ajeno (Gasparini, 2007, p. 61). Mandolessi, por su parte, sostiene que se puede entender que hubo una posicionalidad de Gombrowicz ante el campo literario rioplatense y, específicamente, ante Borges, que aparece claramente si se lee con atención la novela *Trans-Atlántico*, poniendo el acento en el prefijo. Se trataría de una obra que tendría mucho que ver con las poéticas del nuevo continente, aunque sus personajes más llamativos estén calcados sobre la colectividad polaca anclada (por la fuerza de la guerra) en la ciudad de Buenos Aires.

Silvana Mandolessi insiste en que el título de la novela de Gombrowicz *Trans-Atlántico* («*Trans-Atlantyk*», en el original polaco) sea leída con el guion intermedio, pues este indica que se trata de algo que se halla más allá del Atlántico y, por lo tanto, ello implica la mirada enunciativa desde Polonia, así como en Cortázar su novela implica la mirada europea con los subtítulos de «Del lado de allá» , o «trans» podría entenderse como una situación relacional que envía señales en los dos sentidos del océano. La novela de Gombrowicz sería así una obra dirigida, en primera instancia, a los lectores polacos; pero también a los argentinos. Todo radica, en definitiva, en el peso que le acordemos al prefijo «trans», una sílaba que se ha tornado hoy en día increíblemente actual y sugerente.

Trans-Atlantyk presenta, entonces, una superposición de las dos culturas «periféricas» (polaca y argentina) que a Gombrowicz le urgía comparar. En verdad, la primera parte del texto que aquí se comenta se desarrolla en una zona de Buenos Aires (ahora muy cambiada) que había llegado a tener en los años cuarenta y cincuenta cierto esplendor y brillo, aunque a nivel eminentemente popular, y que aparece mencionada con un aura *quasi* pecaminosa: es el «Retiro» witoldiano (que cubría no solo las dársenas portuarias y de las tres estaciones ferroviarias, sino especialmente las zonas de diversión del así llamado «Parque Japonés» y del «Sevilla Colmao»). La segunda parte sucede

en una mansión de estancieros en la planicie pampeana. Tenemos, entonces, reunidos, en dos mitades simétricas, dos espacios simbólicos de alta densidad: lo popular (y hasta marginal) en *Retiro* y la aristocracia ganadera en *la Pampa*. En la visión extranjera y extrañada que Gombrowicz da de su país de adopción, ellas son la quintaesencia de una bipolaridad ejemplar de la Argentina y, como conviene a la mirada eurocéntrica, formas extremas y estereotipadas.

Retiro y la Pampa representan, respectivamente, lo bajo y lo alto. Sin embargo, como corresponde a una estética witoldiana, esos extremos no permanecen puros. La escoria urbana y la alta burguesía porteñas se contraponen justamente en la más llamativa de las novelas polacas para mostrar en qué medida las superficies son estriadas y porosas. Con todo, podemos adelantar que, en la obra total de Gombrowicz, «lo bajo» sufre una constante idealización y es, al mismo tiempo, una meta que sirve a varios fines, en tanto, por un lado, sería capaz de quebrar la forma estética o moral estable y dominante, y, por el otro, representa el núcleo de la «mitología Gombrowicz» (Gasparini, 2007, pp. 233-238). Es importante agregar que la «*gawęda*» como género literario del barroco en polaco antiguo (la cultura sármata) le brinda al autor polaco una Forma excepcionalmente absurda, macarrónica y anacrónica que se cruza con los otros discursos (el místico, el libertino, etc.), según afirma Stefan Chwin en el epílogo de la edición polaca reciente de la obra (2009, p. 141).

Para la crítica más reciente, interesada vivamente en las cuestiones de la evolución literaria y de las batallas dentro del campo intelectual en la que esa lucha tiene lugar, el episodio del duelo verbal entre el «*poeta laureatus*» de la Argentina y el escritor polaco «Gombrowicz» que encontramos, como al pasar, en la novela *Trans-Atlantyk* despiertan la más poderosa atención. Así, según Silvana Mandolessi, este duelo puede ser leído en un registro real, como el enfrentamiento entre dos poéticas representadas por Gombrowicz y por Borges como los escritores de fuera del texto. Si nos regimos por las declaraciones más autobiográficas de Gombrowicz (como el texto titulado *Souvenirs de Pologne*) no podemos dejar de observar que la tradición del duelo de honor entre los varones de las clases altas polacas de antes de la Segunda Guerra era una situación frecuente que el novelista va a tomar

como un *leitmotiv* de un anacronismo cultural. En este sentido, sabemos que una preocupación escrituraria de Gombrowicz fue el no querer ser un epígono de nadie (1984c, p. 108); y así se comprende no solo su estilo provocativo con el medio literario porteño, sino también su intransigencia con respecto a la figura todopoderosa de Borges, ante quien evidentemente no quería sucumbir.

Gombrowicz es, por cierto, en toda su producción, el baluarte de una concepción de la literatura entendida como expresión de una voz original, mientras que Borges encarna una concepción de la literatura como reescritura e intertextualidad. Borges apuesta, en rigor, a la variación (o «visitación») de lo conocido; Witold Gombrowicz pensará siempre en la cuestión de la mayor ruptura con la tradición y, como eterno vanguardista, pondrá todo su esfuerzo en radicalizar el principio de la originalidad. Así leído, es paradójico que, mientras que Borges es reconocido internacionalmente como autor de una literatura intelectualizante, Gombrowicz, defendiendo de manera persistente la literatura como expresión de una voz subjetiva, sea quien pierda estrepitosamente en el encuentro que parece un duelo (o payada, según reconoce también Gasparini, 2007, p. 201) en la autoficción de *Trans-Atlantyk*. La aparente derrota del «Gombrowicz» novelesco se produciría, además, porque es un duelo donde la nacionalidad respectiva está en juego (Argentina contra Polonia). Mientras el autor argentino está respaldado ya por París, «Gombrowicz» todavía no disfruta de ese espaldarazo. Una lectura de este tipo, sin embargo, no puede ser sostenida, según Silvana Mandolessi, si se tiene en cuenta el carácter farsesco de todo el episodio. El duelo en sí es una sátira al puro enfrentamiento: los duelistas se enfrentan en una confrontación verbal que, sin embargo, tiene visos de animalización, donde realmente no se dirimen concepciones literarias, sino la superioridad o inferioridad del escritor local y del escritor extranjero (Amícola, 2019, p. 208 y ss.). Hay que prestar atención justamente a un detalle formal; a saber, el duelo está expresado en términos culinarios (Mandolessi. 2009, p. 138), y, en este sentido, Gombrowicz ironiza sobre la oposición entre una literatura del gusto exquisito (la de Borges) y una literatura del asco (la de Gombrowicz). En definitiva, el episodio puede ser leído como una sátira del enfrentamiento que el mismo Gombrowicz

propició a lo largo de su permanencia en la Argentina en relación con Borges: no solo porque tal enfrentamiento es muchas veces explícitamente exagerado por Gombrowicz como una férrea oposición de poéticas que, en realidad, no se oponen de manera tan tajante. Lo que el duelo verbal de *Trans-Atlantyk* oculta o calla son los muchos puntos que esas dos estéticas comparten. Es oportuno recordar que Gilles Deleuze, en su estudio sobre el Barroco, tuvo la perspicacia de colocar a Borges y a Gombrowicz como dos caras de Jano, representando el primero el Cosmos, y, el segundo, el Caos (Deleuze, 1988, p. 111). Era otra manera de hablar de la Forma como orgánica o hecha añicos. La ruptura de la Forma en Gombrowicz conllevó también ese no poder sentirse en su casa bajo ninguna de las dos presiones de las que hablamos al principio y buscar el exilio permanente en ese «*daleko, za wodą*» («lejos, más allá de las aguas»; es decir: más allá de todo), como se expresa el narrador autoficcional en *Trans-Atlantyk* (Gombrowicz, 1951, p. 33), con la ubicua y reiterada preposición polaca «*za*» en sentido de «trans».

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2012). *Estéticas bastardas.* Buenos Aires: Biblos.

Amícola, J. (2019). *El poder-femme. Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo*. La Plata: EDULP. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80598.

Bioy Casares, A. (ed.). (2006). *Borges.* Barcelona: Destino.

Chwin, S. (2009). Gombrowicz i Forma polska. En Gombrowicz, W. *Trans-Atlantyk* (pp. 129-149). Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

Deleuze, G. (1988). *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Éditions du Minuit.

Isola, L. (2003). Escrituras del exilio: Gombrowicz en Buenos Aires. En Fernández Bravo, A., Garramuño, F. y Sosnowski, S. (eds.): *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Madrid/Buenos Aires: Alianza.

Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.

Gombrowicz, R. (2008 [1984]). *Gombrowicz en Argentina 1939-1963*. (Edición revisada por María Rosa y Alejandro Rússovich). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Gombrowicz, W. (2006 [1968]). *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción a cargo de Sergio Pitol.

Gombrowicz, W. (1947). *Ferdydurke*. Buenos Aires: Argos. Traducción a cargo de comité de traductores formado por J. Calvetti, Adolfo de Obieta, V. Piñera, etc., dirigidos por el autor.

Gombrowicz, W. (2003 [1984]). *Souvenirs de Pologne*. París: Gallimard. Traducción del polaco al francés de Christophe Jezewski y Dominique Autrand.

Gombrowicz, W. (2009 [1951]). *Trans-Atlantyk*, Cracovia: Wydawnictwo Literackie.

Mandolessi, S. (2012). *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*. Amsterdam: Rodopi.

Nabókob, V./Набоков, В. (1981). *Лекции по русской литературе.* San Petersburgo: Azbuka. Traducción al ruso del inglés de S. Antonov.

Una Lectura de *María Estuardo*, de Schiller, en los Albores de la Democracia Argentina

Adriana C. Cid[1*]

Poco antes de la recuperación plena de la democracia con la presidencia del Dr. Raúl Ricardo Alfonsín, el entonces Teatro Municipal General San Martín (TMGSM) llevó a escena un clásico de la literatura alemana, *María Estuardo,* de Friedrich Schiller, con las interpretaciones magistrales de Elena Tasisto como María y Graciela Araujo como su antagonista Isabel[2].

El propósito de este trabajo es poner en relación, en sus aspectos más salientes, el texto dramático literario del escritor alemán como *poiesis* de primer grado —en la nomenclatura de Jorge Dubatti (2012, p. 75)— y el texto de la puesta en escena, en tanto *poiesis* de segundo grado, editado por el Área de Publicaciones del Teatro San Martín.

Asimismo, procuraremos complementar el abordaje del texto espectacular según nuestras vivencias al haber asistido al teatro en aquel momento, con observaciones surgidas luego del visionado de una grabación a la que pudimos acceder recientemente en el Centro de Documentación del Teatro[3]. En este aspecto, se trata de recorrer

[1*] Docente e investigadora en las áreas de Literatura Alemana, Literatura Comparada, especialmente en Literatura y Cine, en la Universidad Católica Argentina y en la Universidad del Salvador. Correo electrónico: adrianaccid@gmail.com

[2] El reparto se completaba con artistas de la talla de Walter Santa Ana, en el papel del consejero Talbot; Alfonso De Grazia, como el carcelero Paulet; e Ingrid Pelicori, como Gertrudis, una de las doncellas de María. La responsable de escenografía y de vestuario fue Graciela Galán, en tanto que la iluminación estuvo a cargo de Ernesto Diz, y la música, de Luis María Serra. Estos tres aspectos de la representación serán analizados más adelante en el cuerpo del trabajo. Antonietta Velzi, por su parte, actuó como asistente de dirección. Según se nos informó en el Centro de Documentación del Teatro, también Carlos Fos formó parte de este equipo de trabajo, si bien no nos fue posible corroborarlo con él mismo.

[3] Queremos expresar nuestro agradecimiento a Carlos Fos, actual director del Centro de Documentación del Complejo Teatral General San Martín, y a todo su equipo

un camino en pos de lo que Fernando De Toro denomina «huellas postespectaculares» (2008, p. 165)[4].

Algunas consideraciones de Dubatti ofrecen el marco para la modalidad de análisis aquí propuesta:

> El texto literario en su naturaleza artística constituye una poiesis de primer grado que la poiesis teatral transforma en una poiesis de segundo grado. Así debemos distinguir diferentes grados de poiesis teatral. […]. El reconocimiento de estas poiesis antecedentes y determinantes no puede ser ignorado. Puede hablarse de una inclusión de formas: nueva forma de la nueva forma de la nueva forma… absorción y transformación de una nueva forma en otra. Las poiesis anteriores se integran como materiales a absorber y transformar por cada nueva forma (2012, p. 75).

Desde esta perspectiva, se indagarán, entonces, momentos de diferentes *poiesis* o actividades creativas receptoras: la de los adaptadores de la versión para la escena, la del director de la obra e, incluso, la conocida como espectatorial, que por cierto resulta la más inasible de todas ellas[5].

A esta altura de la presentación, ya es posible vislumbrar la complejidad del acontecimiento teatral y las limitaciones que supone cualquier estudio de esta índole. El carácter efímero de la representación, la naturaleza lacunar de la memoria, la subjetividad de nuestras miradas y evocaciones constituyen solo algunas de las dificultades a las que irremisiblemente nos enfrentamos. Sin embargo, todos los especialistas coinciden en alentar este tipo de abordajes que busca ir más

de colaboradores, por la buena disposición que han tenido al facilitarnos el acceso a la única grabación de la representación de la que se dispone, así como a valioso material impreso: programa de mano, número de la revista del Teatro dedicado a la obra, reseñas y críticas periodísticas, etc.

[4] De Toro entiende por «huellas postespectaculares» textos de la puesta en escena, críticas periodísticas, entrevistas con el director, actores, etc., así como fotografías, videos, filmaciones y otros documentos.

[5] Retomando terminología proveniente de la Estética de la Recepción, Fernando De Toro distingue la concretización directorial de la espectatorial, que se encuentran idealmente en una intersección de horizontes (2008, p. 178). Por su parte, Dubatti reconoce, en la dinámica teatral, «una poiesis productiva, correspondiente a la acción de los artistas» y una «poiesis espectatorial o receptora» (2012, p. 66).

allá del texto literario cerrado sobre sí mismo.

Quisiéramos advertir, además, que toda adaptación escénica constituye una particular lectura del texto dramático y que implica no solo un producto —como es en última instancia el texto espectacular de cada representación—, sino también un proceso. La adaptación en tanto proceso supone múltiples elecciones por parte del responsable de la puesta, que conllevan supresiones, añadidos, sustituciones, compresiones, expansiones, etc. Hacia allí se orientará entonces también este trabajo.

Asimismo, parece oportuno anticipar que los tres textos, el literario, su adaptación para la escena y el espectacular, si bien guardan gran proximidad en la constelación de personajes, recuperación de diálogos, espacios, etc., difieren entre sí en sus acentos. Mientras el drama de Schiller se halla transido de las ideas humanistas propias del Clasicismo de Weimar, la versión del Teatro San Martín —en los dos formatos aquí contemplados— busca la empatía del receptor con una María víctima del poder despótico que la hará sucumbir.

Insoslayable resulta aquí la mención de dos grandes especialistas como son Marco De Marinis y Patrice Pavis, quienes insisten en la necesidad de contemplar, en todo estudio sobre teatro, «el contexto espectacular» (De Marinis, 1997, p. 24) y las «condiciones de la recepción» (Pavis, 2008, p. 227). En una línea similar, se inscriben las investigaciones del ya mencionado De Toro y de Hans-Thies Lehmann. El destacado semiólogo chileno postula la existencia de un «metatexto directorial» y un «metatexto espectatorial», que, sin ser algo explícito, se solapan y entrecruzan (De Toro, 2008, pp. 171; 175). Lehmann, por su parte, opone al acto de lectura solitario que caracteriza al texto dramático la experiencia teatral, que se consolida, en cambio, como «co-experiencia y co-comprensión con los otros» (2017, pp. 162-163; 171).

Considerada a la luz de estas teorías, la tragedia schilleriana, adaptada y escenificada a fines de 1983 en el TMGSM, no puede escindirse del momento que atravesaba por aquel entonces la sociedad argentina. Como tantas veces en la historia del teatro universal, un drama histórico asume carácter especular y pasa a reflejar la compleja transición de la dictadura a la democracia que se estaba viviendo en aquellos días en nuestro país.

Por último, antes de iniciar el análisis propiamente dicho, no parece ocioso plantear que la adaptación escénica del Teatro San Martín se rige en líneas generales por el principio de la condensación y la síntesis, aspecto que ejercerá un singular efecto sobre el espectador, que vivenciará la obra con mayor intensidad y dramatismo.

La *María Estuardo* de Schiller: un Acercamiento

Aún hoy en el siglo XXI, Friedrich Schiller sigue siendo considerado acaso como el máximo dramaturgo alemán. De hecho, el premio a la dramaturgia en lengua alemana lleva su nombre, y sus obras se representan en diferentes teatros del mundo.

Gran estudioso de la Historia —catedrático incluso de dicha asignatura en la Universidad de Jena (Sajonia)[6]—, Schiller se documentó profusamente antes de escribir esta tragedia, cuya composición le insumió nueve meses. Para ofrecerle un espacio de paz y concentración, el Príncipe Karl August de Weimar puso a disposición del dramaturgo el castillo de Ettersberg. Según estaba previsto, *María Estuardo* se estrenó pocos días después de concluida, en junio de 1800, en el Teatro de la Corte de Weimar, donde ejercía la función de director general y responsable de programación nada menos que Wolfgang von Goethe, a la sazón gran amigo del dramaturgo[7]. La fama de Schiller era tal que las localidades se agotaron aún antes de haber salido a la venta, ya que todos en Weimar estaban al tanto de que el escritor se hallaba recluido en Ettersberg, ocupado en la última de sus creaciones.

Obra paradigmática del denominado Clasicismo de Weimar, esta tragedia en cinco actos de estructura piramidal se centra en el histórico-

[6] Altamente significativa para la concepción schilleriana de la historia es la temática elegida para su clase inaugural de la Universidad: «*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*» [«Qué significa y con qué fin se estudia Historia Universal»].

[7] La fecunda amistad entre ambos escritores se inicia en 1794 y se extiende hasta la muerte de Schiller, en 1805. El intercambio epistolar, traducido al castellano en más de una versión, resulta un testimonio de sumo interés. El germanista Friedrich Burschell enfatiza el hecho de que a la acción conjunta de Goethe y de Schiller se debió que un teatro relativamente modesto como el de Weimar se convirtiera en uno de los más representativos de la época (1986, p. 150).

co enfrentamiento entre María Estuardo e Isabel I por el trono de Inglaterra y culmina en la consabida muerte en el cadalso de la primera. Sin embargo, el conflicto fundamental de María gira en torno a lograr su libertad, ya que se encuentra prisionera en la torre de Fotheringay, acusada de conspirar contra Isabel.

En su visión humanista, Schiller coloca el acento en la configuración de María como *schöne Seele* o «alma bella»[8]. A pesar de que este concepto ha quedado muy ligado a los escritos de Estética y al teatro del dramaturgo alemán, no es él quien acuña el término, sino que, como figura de pensamiento, este se hallaba vigente en el siglo XVIII (Wokalek, 2011), dentro y fuera de Alemania (Hinderer, 2006, p. 21)[9]. Además, si bien el ideal de alma bella ha sido reelaborado con particular énfasis por Schiller, sus orígenes se remontan a la antigua Grecia, en especial al pensamiento de Platón y de Plotino (Beutin/Beutin, 2008, p. 9). No obstante, conviene detenernos ahora brevemente en el sesgo que le imprime nuestro dramaturgo.

Partiendo del postulado kantiano según el cual en el ser humano se presenta una natural tensión entre inclinación y deber, el autor de *María Estuardo* identifica el alma bella como aquella en que esa tensión ha sido superada: «Es pues en el alma bella donde armonizan la sensibilidad y la razón, la inclinación y el deber», y es entonces cuando, revestida de gracia y dignidad, ella irradia un estado de profunda armonía interior (s. d., p. 65).

En la comprensión de Schiller, el sello del alma bella se encuentra impreso en todo ser humano como predeterminado por el solo hecho de pertenecer a la especie; sin embargo, no siempre se manifiesta (s. d., p. 12). Para que pueda plasmarse entonces el alma bella, es necesario que, en el ser humano, se opere una transformación radical, y que este, de manera repentina, en un instante de iluminación, tome conciencia de esa potencialidad que lleva en sí y responda a su esencia para en-

[8] Tres son los escritos de Estética de Schiller que permiten acceder a su comprensión del alma bella, todos ellos disponibles en línea: en particular, *De la gracia y la dignidad,* pero también *Sobre lo sublime* y sus *Cartas para la educación estética del hombre.*

[9] Robert Norton (1995) y —más recientemente— Heidi Beutin y Wolfgang Beutin (2008) y Marie Wokalek (2011) trazan una interesante trayectoria del concepto, en la Europa de los siglos XVIII y XIX.

carnarla. Son precisamente estas teorías estéticas las que cobran forma dramático-ficcional en el personaje de María Estuardo.

La María que, a lo largo de toda la tragedia, lucha para ser liberada de prisión y poder regresar a su tierra, se presenta en el quinto y último acto, cuando ya ha sido condenada a muerte, absolutamente dueña de sí, en paz consigo misma y reconciliada en su fuero íntimo con la que considerara su enemiga. Poco tiempo antes de ser conducida al cadalso, se confiesa ante Melvil: «Dios me ha hecho la merced de expiar con esta muerte inmerecida las faltas sangrientas que he cometido antes» (Schiller, 1973, p. 853). Y a la pregunta de él acerca de si se siente lo bastante fuerte como para dominar los sentimientos de odio y cólera, responde: «No temo ninguna recaída. He sacrificado a Dios mi amor y mi odio» (p. 854).

Maestro de la ironía como su admirado Sófocles, Schiller logra, al promediar el drama, que María se convierta de personaje trágico, en alma bella. Si se entiende por personaje trágico aquel que vive en su interior un conflicto, María, en el último acto, deja de serlo e, inocente de la conspiración de la que es acusada, decide ir al cadalso para expiar una culpa pasada que nadie recuerda ya. En palabras del germanista Benno von Wiese, María asume sobre sí la propia Némesis, esa diosa griega de la venganza o —en la visión de Schiller— la restauradora del cosmos herido (Von Wiese, 1964, p. 353).

Este final de majestuosa dignidad y entereza ante el cadalso representa, para el dramaturgo alemán en su estilización idealizada, la culminación del camino de María hacia la libertad interior. Aquí, cuando caía el telón, esperaba Schiller el aplauso cerrado del público en reconocimiento a la purificación de la heroína, y no en el momento climático del duelo verbal entre María e Isabel, ubicado en el acto tercero a modo de eje de la tragedia, cuando ambas ceden al exceso de la *hybris.*

La *María Estuardo* del Teatro San Martín

Bajo la reconocida gestión de Kive Staiff como director general del Teatro San Martín[10], el 25 de noviembre de 1983, apenas unos días an-

[10] Crítico, ensayista, empresario y productor teatral, gestor cultural, ninguno de estos rótulos logra abarcar al ícono del universo teatral porteño que fue Kive Staiff

tes de la asunción como presidente de la República Argentina del Dr. Raúl Alfonsín, se estrenó, en la Sala Martín Coronado, la versión de *María Estuardo* que aquí nos ocupa.

La traducción estuvo a cargo de Gabriela Massuh, en tanto que el responsable de la adaptación fue Ernesto Schóó en colaboración con Mario Daián[11]. A su vez, la dirección de la obra le fue encomendada a Salvador Santángelo. Si se tiene en cuenta que, pese a que el teatro implica siempre un trabajo de equipo, el director es el responsable último del texto espectacular, así la figura de Santángelo merece un breve excurso.

Aunque de perfil bajo, Salvador Santángelo fue una personalidad emblemática del teatro argentino, y no parece casual que se le haya encargado la realización de esta puesta. Ya desde la década de los cincuenta del siglo pasado, da curso a su vocación artística de fuerte impronta social, cuando funda, con Oscar Ferrigno y otros artistas, el Centro de Estudios de Representación de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho, activo desde 1951 hasta 1962. Estos artistas se constituyeron en pioneros del teatro independiente, de asentada tradición —como es sabido en la escena porteña desde hace

(1927-2018). Nacido en Entre Ríos, hijo de inmigrantes rusos de origen judío, Staiff llegó de niño a Buenos Aires, donde se crió y llegó a completar estudios universitarios en la Facultad de Ciencias Económicas. Sin embargo, tempranamente se sintió atraído por el teatro y, después de conocer a Cecilio Madanes, comenzó a colaborar en medios periodísticos con algunos artículos sobre espectáculos. Vinculado al Teatro San Martín en carácter de Director General a lo largo de casi treinta años en diferentes períodos (1971-1973; 1976-1989; 1998-2010), su labor fue destacadísima, aunque no exenta de polémica, ya que estuvo al frente del Teatro tanto en períodos democráticos como durante la dictadura militar. Aportes fundamentales de su gestión fueron la concepción del teatro como tarea de equipo y la voluntad deliberada de atraer y formar espectadores.

[11] Ernesto Schóó (1925-2013) fue un prestigioso intelectual argentino, que se destacó como crítico de cine y teatro, traductor y periodista, aunque también se desempeñó como guionista y escritor. Se hizo acreedor a premios tales como el Konex de Platino (2004), el Cóndor de Plata a la trayectoria, así como a condecoraciones de los gobiernos de Francia y de Italia. Entre 1996 y 1998, fue Director General y Artístico del Teatro San Martín.
Mario Daián, por su parte, se inició como asistente de dirección y siguió su carrera como director teatral.

décadas—. La pasión por el teatro y por la docencia, junto a una profunda conciencia social, amalgamó a este grupo y llevó a sus integrantes a desarrollar su tarea no solo en Buenos Aires, sino también en el interior del país (Pelletieri, 2003, p. 538; Tossi, 2011, p. 336).

Hechas estas consideraciones iniciales, podemos concentrarnos ahora en el análisis.

El esquema piramidal en cinco actos del texto schilleriano, acorde a la estética del Clasicismo de Weimar, se resuelve, en la versión teatral, en una estructuración mucho más laxa, abierta y concentrada, articulada en un prólogo y solo nueve escenas.

Sorprende, en primera instancia, que, en un texto caracterizado por la condensación y la síntesis, se haya hecho, a la par, la opción por el añadido de un prólogo, a modo de coro griego, que, sin embargo, podría considerarse uno de los hallazgos de esta *poiesis* de segundo grado. Cuatro mujeres, que se presentan a sí mismas como «las cuatro Marías de María» (1984, pp. 27 y 30) y «sus cuatro inseparables doncellas» (p. 27), avanzan hacia el proscenio y recitan alternadamente sus parlamentos «*de frente al público*», según indica la didascalia (p. 27). De manera acotada y apelando a exclamaciones e interrogaciones retóricas, estas cuatro mujeres dan a conocer somera y rápidamente a los espectadores la prehistoria del drama. En el texto literario, por su parte, esta función está asignada, con mayor morosidad y detalle y menos *pathos*, a los diálogos que, a lo largo del primer acto, María sostiene con diferentes personajes[12].

Sin embargo, lo decisivo de la inclusión de este prólogo no reside en el mecanismo de sustitución de personajes para relatar la prehistoria, sino en la estilización de María Estuardo, aun desde antes de iniciarse la acción dramático-mimética, como la víctima de un poder tiránico y arbitrario, a quien se le niegan derechos legítimos.

María Levingston abre así los monólogos: «¡Pueblo de Inglaterra! ¿Quién está prisionera aquí, bajo las bóvedas de este lúgubre castillo?» (p. 27). María Fleming continúa e insiste con las preguntas: «¿Una alondra enjaulada? ¿Una furia sometida? […]. ¿O una mujer

[12] Muchos de estos diálogos son recogidos también en la versión de Schóó y Daián y mantenidos en la representación.

privada de toda dignidad y justicia? Para nosotras fue, es y será nuestra reina» (p. 27).

Las cuatro mujeres evidencian empatía por la suerte de su reina y buscan generarla en los espectadores.

Algo después retoma la palabra María Seton, para concluir acerca de las aspiraciones de la Estuardo al trono de Inglaterra: «Estaba en su derecho. Era la legítima heredera» (p. 28)[13].

Asimismo, los monólogos de las doncellas se ocupan de presentar a Isabel como la reina tiránica que «mantiene [a María] en prisión desde hace veinte años y ahora la acusa de conspiración» (p. 30). Entretanto «María aguarda la sentencia» (p. 30).

En el horizonte de expectativas que abre un drama histórico (por lo tanto, de final conocido), este prólogo acelera los tiempos, enfatiza sendas estilizaciones de María e Isabel y supone una decidida prefiguración de la muerte en el cadalso de la protagonista.

Corresponde advertir aquí, dada la propuesta inicial de este trabajo, que, en la grabación que se halla en el Centro de Documentación del Teatro, el prólogo está ausente. Podría conjeturarse que se decidió suprimirlo, sea en una o varias representaciones, con el propósito de alivianar el texto. Otra posibilidad que se nos sugirió es que la grabación pudo haber estado originalmente en otro soporte (recordemos que se trata de un registro del año 1983 o 1984) y que el segmento inicial pudo haberse encontrado deteriorado; ante estas circunstancias, se habría quizás tomado la decisión de no incluirlo en la grabación ulterior. Todas estas hipótesis resultan verosímiles. Lo cierto es que, a pesar de las consultas que emprendimos para aclarar esta divergencia de la versión de Schóó-Daián, no nos fue posible obtener hasta el presente una respuesta satisfactoria. Tampoco han sido de ayuda nuestras anotaciones personales después de haber asistido al espectáculo,

[13] En este parlamento, María Seton asume la posición católica, según la cual Isabel era hija ilegítima de Enrique VIII y Ana Bolena y no reunía por tanto las condiciones para ser reina de Inglaterra. Los anglicanos, por su parte, defendían la posición contraria; después de haber padecido el reinado de María I Tudor, se negaban a aceptar una nueva monarca católica. En efecto, María I, hija de Enrique VIII y su primera esposa Catalina de Aragón, fue apodada *Bloody Mary* por la persecución que emprendió contra los protestantes, en un vano intento por reinstaurar el catolicismo.

ya que, en aquel momento, no consignamos ninguna referencia al prólogo. Cabe la pregunta: ¿la ausencia de datos acerca de este preludio se debe acaso a que no fue incluido en la representación? Una vez más se corrobora que —como advierte Dubatti— el estudio del acontecimiento teatral se lleva siempre a cabo desde la pérdida (2012, p. 30)[14].

Volviendo al análisis de la versión para la escena, importa añadir que los adaptadores, en una lúcida opción, suprimieron diálogos y escenas enteras, con la probable intención también de aligerar un texto excesivamente declamatorio para espectadores del siglo xx. Sin embargo, decidieron mantener los dos momentos dilatorios de la catástrofe que, en un franco apartamiento de la historia fáctica, introduce Schiller: el encuentro de las dos reinas y la acción solapada de Mortimer para intentar sacar a María de Fotheringay y posibilitarle así huir de Inglaterra. Al acudir al procedimiento de la compresión, las dos escenas que demoran el desenlace se presentan altamente condensadas y con mayor cercanía entre sí que en el texto literario[15]. Además de imprimir al curso de la acción dramática mayor vertiginosidad en dirección a la catástrofe, tal modalidad concentrada, enfocada desde la fenomenología del espectador, incrementa notablemente la tensión. Por cierto, constituye un rasgo magistral de Schiller la estrategia de insertar dos momentos retardantes y lograr que muten en su contrario, es decir en sendos momentos excitantes de la acción dramática. En efecto, tanto el encuentro que nunca existió entre María e Isabel, como la intriga que urde Mortimer, único personaje no histórico del drama, tienen por objeto conseguir la libertad física de María. Sin embargo, lo que obtienen, en un alarde schilleriano de ironía trágica subrayada, es que Isabel se afiance en la convicción de acabar con la vida de su enemiga, a la vez que la conversión de María en alma bella.

Y aquí nos remontamos nuevamente a nuestras vivencias del acon-

[14] Luego de dedicar un extenso párrafo a esta cuestión, el especialista argentino concluye: «Nos aproximamos al acontecimiento [teatral] desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión» (Dubatti, 2012, p. 30).

[15] El texto de Schiller introduce la primera intervención de Mortimer ya en el primer acto, y este personaje, obsesionado con María y la intención de liberarla, despliega sus ideas febriles a lo largo de toda la tragedia.

tecimiento teatral en el contexto de la entonces recién recuperada democracia. El duelo verbal entre María e Isabel, corazón del acto tercero del texto de Schiller, se recoge en la versión del TMGSM en la escena quinta. Toda la tensión contenida del público, unida al singular momento que se estaba viviendo en el país, se resolvía en aplauso cerrado y en ovación de pie cuando María increpaba a Isabel con aquellas palabras: «¡El trono de Inglaterra ha sido usurpado por una bastarda; el noble corazón de los británicos, engañado por una astuta impostora! ¡Si la justicia fuera de este mundo, sería usted el polvo de mis pies porque yo soy su reina!» (Schiller, 1984, p. 82). Las actrices se veían obligadas a hacer aquí una pausa, noche tras noche, porque el fervor del público impedía continuar la representación.

Una consideración especial requieren aquellos aspectos que Pavis señala como «elementos materiales de la representación», entre los que se incluyen el vestuario, el maquillaje, la iluminación, etc. (2008, pp.177 y ss.). Como advierte De Toro, se trata de la «materialización de espacios vacíos», ausentes en el texto dramático de base y constituyen parte de las tareas del director (2008, pp. 88-89). De esta forma, el texto literario, más llano y monocódico, deviene pluricódico en la transposición al ámbito espectacular y suscita en los receptores la capacidad de observación de distintos planos de manera simultánea (De Toro, 2008, p. 97).

En el caso puntual de la puesta en escena de esta obra de Schiller, resulta ostensible que no se escatimaron esfuerzos a la hora de recurrir a eximios profesionales para configurar, junto a Santángelo, un equipo de trabajo formidable. Graciela Galán, artista de gran sensibilidad y vasta trayectoria en su campo, fue convocada para el diseño de escenografía y vestuario[16]; el maestro de generaciones Ernesto Tito Diz

[16] Desde que egresó como Licenciada en Escenografía de la Universidad Nacional de La Plata en el año 1972, Graciela Galán se hizo acreedora a numerosos premios. Entre los más destacados, deberían mencionarse el Konex de Platino (2001) por su labor como escenógrafa, y el Cóndor de Plata (2011) por vestuario. En la década del setenta, gracias a una beca que le otorgó el Gobierno de Francia, completó su formación en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de París. Una vez de regreso a la Argentina, trabajó tanto en el ámbito del teatro, como de la ópera y del cine. Desde los años noventa ejerce su profesión regularmente en nuestro país y en Francia. Sugerimos visitar su página, ilustrada con profusión de fotografías

realzó la puesta con un diseño lumínico de fuerte presencia[17]; en tanto que el planteo musical, ausente por completo —así como el lumínico— en el texto literario de base, fue encomendado a Luis María Serra, uno de nuestros más relevantes creadores de música electroacústica[18].

Dado que tanto el vestuario, como el tratamiento lumínico y el musical constituyen —en nuestra opinión— tres de los máximos logros de la puesta, quisiéramos concentrarnos ahora en ellos.

En la escenografía y el vestuario, se observa una nota común, como es la austeridad y el despojamiento al servicio de una estética sin pretensión de realismo. Ni el palacio de Westminster se presenta como palacio, ni la torre donde se halla prisionera María Estuardo ofrece el aspecto de cárcel. Tampoco el atuendo de Isabel sugiere su condición de reina de Inglaterra.

Con razón afirma Patrice Pavis: «Con frecuencia, el vestuario es una escenografía ambulante, un decorado reducido a la escala humana y que se desplaza con el actor, un "decorado-vestuario"» (2008, p. 183). Aquí no solo se trata de la prolongación de la escenografía, sino

que dan cuenta de su trabajo de escenógrafa y vestuarista consagrada y donde se brindan más detalles acerca de su trayectoria. Lamentablemente no aparece en ella más que una mención a la obra que nos ocupa, sin documentos gráficos que la complementen.

[17] Ernesto Tito Diz fue considerado el gran maestro del diseño lumínico. El justo homenaje que poco tiempo antes de su deceso le rindiera la Universidad Nacional de las Artes (UNA) permite tal vez cobrar dimensión de su estatura profesional. En la placa del aula que lleva su nombre, puede leerse: «Pionero en la Argentina, desarrolló, jerarquizó y profesionalizó el diseño de iluminación». Gozaron de su creatividad y bonhomía no solo el Teatro San Martín, sino también el emblemático Teatro Colón, con el Centro de Experimentación (CETC) incluido, y el Teatro Argentino de La Plata, entre otros. Como dato anecdótico, valga recordar que tuvo a su cargo el diseño lumínico integral del Teatro Colón cuando se renovó el edificio.

[18] Luis María Serra se formó en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, de donde egresó como Licenciado en Composición. Reconoce como sus maestros a Roberto Caamaño, Gerardo Gandini y Alberto Ginastera. Perfeccionó sus estudios en el Conservatorio de París, con sendas becas del Gobierno francés y de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. A su regreso, fundó, en 1973, junto a Susana Espinosa y Lionel Filippi, el Atelier de Realizaciones Técnico-Electroacústicas ARTE 11, muy reconocido en el medio. Es prolífico compositor de música para cine, teatro y televisión.

de exhibir, mediante el vestuario, la interioridad de los personajes, a la vez que de exteriorizar el conflicto desatado en el drama. A Isabel se la reviste de atuendos rígidos y oscuros, que imprimen severidad a su figura y la agigantan de manera artificiosa. De forma similar y ominosamente homogénea, se resuelve el vestuario de los personajes de la corte que rodean a la reina, en tonos oscuros y sin movimiento alguno, como reflejando sus propias rigideces[19]. En abierto contrapunto, María luce vestidos lánguidos a modo de túnica, confeccionados con telas leves en el estilo de gasa o muselina, en tonos pastel o tierra claro, que confieren gracilidad a su figura y le permiten movimientos suaves y ligeros. Si bien Galán acude a una paleta cromática restringida, el vestuario juega con los colores a lo largo de toda la obra y, en especial, sobre el final, cuando se aparta radicalmente de las indicaciones expresas del texto dramático. Se impone detenernos aquí.

La María histórica —como bien sabía Schiller por sus largas investigaciones en torno a la biografía de la Estuardo— se dirigió al cadalso ataviada con vestido de terciopelo negro y un crucifijo al cuello. Sin embargo, ya al acercarse el desenlace con catástrofe, en la escena sexta del último acto, el dramaturgo consigna con todo detalle: «*María, vestida de blanco y adornada, lleva al cuello un Agnus Dei, un rosario suspendido a su cintura y un crucifijo en la mano; una diadema adorna su cabellera, y su gran velo negro está echado hacia atrás*» (Schiller, 1973, p. 848). Mientras la opción por el vestido blanco realza tanto la condición de alma bella como la inocencia de María, la diadema, junto a la gestualidad firme y digna, enfatiza lo mayestático. El cromatismo colabora a que la víctima inocente —estilizada ella misma como Agnus Dei— se transforme en el centro de la escena y se diferencie del resto, ya que el texto literario asigna un luto riguroso a todos los personajes que la rodean: a su aya, a sus damas de compañía y al mismo Melvil (1973, p. 848).

La versión de Schóó y Daián, en cambio, sorprende a todo aquel familiarizado con el texto de Schiller al presentar a una María comple-

[19] De hecho, como en el texto de Schiller, también en la versión escénica, solo Talbot es el consejero que sugiere a Isabel adoptar una posición más humana y magnánima frente a María Estuardo.

tamente vestida de rojo: «*Entra María, vestida de rojo. Todos le dan paso abriéndose hacia ambos lados mientras expresan el dolor más terrible*» (1984, p. 110). En este pasaje, que será luego traducido a la escena con leves variantes, los adaptadores parecen haber tomado en cuenta el carácter polisémico del color rojo (Cooper, 1986, pp. 51-52), que aquí podría tanto aludir a lo mayestático, por la condición de legítima reina de María, como anticipar la sangre inocente que habría de ser derramada.

Si esta sustitución cromática resulta atrevida, Schóó y Daián profundizan aún más su línea de lectura y, obviando la ley del decoro que siempre observa un texto clásico como es el de Schiller en este caso[20], colocan en escena el cuerpo yacente de María ya ajusticiada: «*Un salón en el palacio. Isabel entra. Su expresión y su modo de andar manifiestan una terrible impaciencia. Yace en el piso el cuerpo de María. Una tela roja alrededor de su cabeza y su extraña posición dan la impresión de un cuerpo destrozado*» (1984, p. 117). Esta didascalia constituye claramente un añadido.

Salvador Santángelo, en su carácter de director, y Graciela Galán, en su función de vestuarista y escenógrafa, recogieron parcialmente esta versión y lograron conmocionar así al público de aquel momento. Si bien se decantaron por un atuendo de tono rojizo y no decididamente rojo, durante toda la última escena, que tiene como figura central a Isabel, yacía en el piso, a la vista de los espectadores, cercano al telón de boca, el cuerpo sin vida de María en profunda torsión y con una chalina roja al cuello que sugería la muerte por guillotina. Una vez más se dejó de lado la intencionalidad realista para confrontar a un público sensibilizado por su realidad político-social, con una escena de alto impacto. La reina había sido decapitada; solo quedaba allí, expuesta, la violencia brutal de un poder omnímodo que avasallaba sin piedad. Inevitable evocar aquí la atinada expresión de Marco De Marinis al referirse a las distintas *poiesis* teatrales como «textos-en-la-historia» (1997, p. 24).

También el añadido del componente lumínico —otro de los espacios vacíos en la obra schilleriana— enfatiza la ideologización del tex-

[20] Como se recordará, por la ley del decoro, las muertes no pueden ser exhibidas en escena y tampoco los cadáveres.

to espectacular, que gana así en expresividad[21]. La maestría de Tito Diz logró crear una verdadera arquitectura lumínica, que, lejos de competir con la escenografía, la exaltaba, en una conjunción de sugestiva simplicidad y fuerza.

Como dominancia de esta puesta puede observarse un notable relegamiento de la luz, que evoca tanto atmósferas nocturnales, tan caras a la estética romántica, como claroscuros propios del Barroco. Curiosamente ambas vertientes convergen en los dramas schillerianos, aun en aquellos del periodo clásico, como es *María Estuardo,* por ejemplo.

Dado que la obra espectacular se estructuró de manera más laxa y no se previeron entreactos, el pasaje de una escena a otra se realizaba —con cierta impronta antiilusionista— a la vista de los espectadores. El diseño lumínico resultaba crucial en cada una de estas transiciones. Mientras el escenario se oscurecía casi por completo, María e Isabel, ambas bajo sendos haces de luz dura y bastante intensa, se cruzaban en direcciones opuestas, una hacia el proscenio y la otra hacia el foro, como subrayando su antagonismo también desde lo kinésico. Una y otra vez, como en un ritual, se repetía este tratamiento lumínico, que lograba incidir de manera perturbadora sobre los espectadores, quienes percibían así la tragedia como amenazadora e inminente.

La luz también se empleaba en esta puesta para diferenciar los espacios de las dos figuras protagónicas. Las escenas de la prisión de María se hallaban ambientadas en una semipenumbra de luz difusa, en tanto que Isabel y los personajes de su corte recibían una iluminación que se concentraba en ellos a modo de conos de luz, aunque se los rodeaba de amplias parcelas de oscuridad. En todos los casos, se optó por un tratamiento lumínico subrayado.

Más allá de las transiciones, es posible identificar otros momentos en que la escena se oscurecía por completo. Merecen destacarse dos pasajes clave, muy cercanos el uno del otro. En los instantes previos a su ejecución, María aparecía en el centro de la escena, rodeada por to-

[21] El concepto de *ideologización* forma parte del vocabulario técnico específico de los estudios de Teatrología y Semiótica del Teatro. Fernando De Toro lo vincula estrechamente con la contextualización de las situaciones de enunciación y la concreción del texto dramático (2008, pp. 89 y ss.).

dos los suyos. Luego se sumía al escenario en una oscuridad total para pasar a una luz tenue que permitía distinguir a María sola, con los brazos en cruz, mientras se retiraba lentamente como si descendiera por unas escaleras hacia el fondo de la escena. También en el cuadro final, dedicado a Isabel, se recurría a la completa oscuridad, acaso en un intento por delinear paralelismos y contrapuntos entre ambas reinas. Se apelaba, una vez más aquí, al deslizamiento hacia una penumbra, en la que se descubría a Isabel de pie, aunque en actitud vencida, en el centro de la escena, en su soledad definitiva. Completaba el cuadro sobre el escenario, muy próximo al telón de boca y —por ende— al público, el cuerpo inerte de María. Asumiendo una expresión de Pavis, no parece exagerado afirmar que Diz logró configurar en esta puesta una verdadera «dramaturgia de la luz» (2008, p. 197).

Por último, no queremos omitir referirnos a otro componente destacado, como es la música. Conviene aclarar que fue compuesta especialmente para la representación de esta obra.

En principio, a lo largo de todo el espectáculo, se observa un admirable sincretismo entre las intervenciones acústico-musicales y la arquitectura lumínica. De esta manera, ambos componentes se sostenían y potenciaban mutuamente para acabar sobrecogiendo —e incluso incomodando— al público espectador.

No solo se apelaba a breves e indefinidas melodías para marcar las transiciones de una escena a otra, sino que también, en momentos climáticos de la obra, se insertaban pasajes musicales disonantes, que enfatizaban de manera redundante la tensión dramática de la acción. Para predisponer al clímax principal, por ejemplo, como es el encuentro de las reinas, se introducían unos pocos acordes de intensidad de volumen; la intervención musical precedía y preparaba así la llegada de Isabel a los jardines de Fotheringay. Además, la música acompañaba el momento de la muerte de Mortimer o a la escena en que Burleigh y Davidson recogían la sentencia de muerte de María y, en una decisión precipitada, llevaban el documento para dar curso a la ejecución, así como a la escena final de absoluta soledad de Isabel, cuyo testigo mudo lo constituía el cuerpo exánime de su enemiga.

Conclusión

Pese a la proximidad que exhiben los tres textos aquí presentados, resulta indudable que cada uno de ellos coloca sus acentos de contexto epocal. Según se ha intentado mostrar a lo largo del presente trabajo, en todos ellos se evidencia la ideologización, que varía de acuerdo con los diferentes contextos de enunciación. Tanto la obra de Schiller como la versión del TMGSM son portadores de ideas que buscan alcanzar y reunir a los destinatarios de sus respectivos tiempos.

El reconocido crítico teatral uruguayo Gerardo Fernández, a quien se le encargara uno de los breves estudios introductorios que acompañan al texto adaptado por Schóó y Daián, concluye con acierto:

> Es la soledad del poder despótico el gran tema de *María Estuardo*. Y, por añadidura, la libertad, la justicia, el autoritarismo, el derecho de resistencia a la opresión. Sin exclusión de otras lecturas posibles y legítimas, la presente versión del clásico de Schiller ha buscado dar prioridad a ese juego dialéctico entre el poder y la justicia, entre la libertad individual y el interés político. No solo porque son cuestiones ideológicas permanentes, sino, sobre todo, porque son contemporáneas y, por los azares de la Historia, entrañablemente argentinas (1984, pp. 23-24).

Sin apelar en ningún momento a obviedades ni a golpes bajos, los realizadores —tanto los adaptadores como los responsables del texto espectacular— permitieron, con diferentes detalles de la puesta, que el público asistente estableciera asociaciones con la realidad sociopolítica propia. De este modo, en la primavera de la posdictadura, no solo recuperaron un clásico, sino que lograron generar un espacio convivial de celebración de la democracia.

Referencias bibliográficas

Beutin, H. / Beutin, W. (2008). *Schöne Seele roter Drache; zur deutschen Literatur im Zeitalter der Revolution.* Berna, Frankfurt, Berlín: Peter Lang.

Burschell, F. (1986). *Friedrich Schiller mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburgo: Rowohlt.

Cooper, J. C. (1986). *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole.* Leipzig: Drei Lilien.

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro; lineamientos de una nueva teatrología.* Buenos Aires: Galerna.

De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro; del texto a la puesta en escena.* 2°. ed. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales; propedéutica.* Buenos Aires: Atuel.

Fernández, G. (1984). La obra; prólogo a *María Estuardo*. En Schiller, F. (pp. 20-24) *María Estuardo.* Trad. de Gabriela Massuh. Adaptación de Ernesto Schóó y Mario Daián. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.

Galán, G. (s. f.). Página personal. Recuperado 21 de septiembre de 2019, desde http://www.gracielagalan.com.ar/trayectoria.html

Hinderer, W. (2006). *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Lehmann, H.-Th. (2017). *Tragedia y teatro dramático.* México: Paso de Gato.

Norton, R. (1995). *The Beautiful Soul. Aesthetic Morality in the Eighteenth Century.* Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

Pavis, P. (2008). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine.* Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Pelletieri, O. (ed.) (2003). *Historia del teatro argentino en las provincias.* Buenos Aires: Galerna.

Schiller, F. (s. d.). *De la gracia y la dignidad.* Recuperado 3 de septiembre de 2019, desde http://www.dominiopublico.es/libros/Friedrich_von_Schiller/de_la_gracia_y_la_dignidad.pdf

Schiller, F. (1973). *Teatro completo.* Trad. de Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo. Madrid: Aguilar.

Schiller, F. (1984). *María Estuardo.* Trad. de Gabriela Massuh. Adaptación de Ernesto Schóó y Mario Daián. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.

Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noreste argentino: Tucumán, 1954-1976.* Buenos Aires: Dunken.

Wiese, B. von. (1964). *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.* Hamburgo: Hoffmann und Campe.

Wokalek, M. (2011). *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe.* Gotinga: Wallstein.

Alfonso Reyes Dialoga con los «Nuevos»: Bernárdez, Borges, Molinari y Marechal

Rose Corral[1*]

¡Ah! Si pudiéramos siempre estar con los jóvenes
Carta de Alfonso Reyes a Guillermo de Torre,
Madrid, 17 de diciembre de 1921.

1. Los Epistolarios y el Diario, de Alfonso Reyes

Con su habitual ironía, en alguna ocasión, Carlos Monsiváis se refirió al «mausoleo» de las *Obras completas* del polígrafo mexicano Alfonso Reyes, que cuentan con veintiséis tomos, que el escritor proyectó y empezó a organizar y a publicar antes de su muerte en 1959. Monsiváis agregaba que «el nombre de Reyes suele evocar el escritor por antonomasia […], el monumento aislado en la reverencia» (Monsiváis, 1989, p. 505). Tal vez este proyecto «monumental», que no invita a la lectura, opacó pronto la fama continental que el escritor tuvo en vida, en particular en la Argentina, donde fue embajador de México en dos ocasiones, entre 1927 y 1930, y entre 1936 y 1938, antes del retorno definitivo al país, treinta y cinco años después de su salida en agosto de 1913. Pero, en esas *Obras completas*, no estaba contemplada la publicación de su escritura privada, también «monumental»: su vasta correspondencia y el *Diario*, ambos todavía en proceso de publicación. Aunque las dos estancias de Reyes como embajador en la Argentina han sido en buena medida documentadas, en especial en el libro *Alfonso Reyes en Argentina*, que fue uno de los primeros en juntar materiales dispersos en la prensa argentina de aquellos años (Robledo Rincón, 1998), la escritura privada de Reyes, poco frecuentada todavía por la crítica, amerita nuevas lecturas y revisiones: es la que nos permite explorar nuevas tramas y armar nuevas narrativas que inciden, en este caso, en la historia de los intercambios literarios y culturales entre México y el Río de la Plata en la década de 1920.

[1*] Profesora-investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México desde 1986. Correo electrónico: rcorral@colmex.mx

La lectura de los epistolarios y del *Diario* confirma esa vocación que tuvo Reyes por ser enlace o puente entre escritores de varias latitudes. Fue, sin duda, uno de los escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo xx que más se empeñó en promover los intercambios transatlánticos (América-Europa y viceversa) y, a partir de 1927, fecha en que llega a Buenos Aires, entre Norte y Sur de América Latina: *Norte y Sur* es precisamente el título que le puso al libro que reúne sus ensayos sobre la Argentina y el Brasil (Reyes, 1944). Aunque con algunos de sus corresponsales hay notas más personales o íntimas (desde luego, con su amigo Pedro Henríquez Ureña o con el escritor y diplomático mexicano Genaro Estrada), el grueso del epistolario está dedicado a cuestiones literarias, editoriales, a sus proyectos de libros y a sus estudios. Es, precisamente en este material, en el que se aprecia la incesante actividad de Reyes: no solo los múltiples intercambios que impulsa entre distintos corresponsales, sino también el envío de revistas, de libros propios y ajenos e, incluso, consultas eruditas varias en torno a datos histórico-literarios, filológicos, cuando le faltan precisiones para algunos de sus trabajos. Es ilustrativa, en este sentido, la correspondencia publicada entre Reyes y los filólogos argentinos Raimundo y María Rosa Lida Reyes: aunque le encarga a Lida búsquedas bibliográficas en la Biblioteca de Harvard y lo consulta sobre distintos trabajos críticos suyos, en una carta de 1954, se referirá a la filología como a «una etapa preparatoria» de su carrera, porque, agrega, ya no «vuelvo a sentirme filólogo» (Alfonso Reyes / Raimundo Lida / María Rosa Lida de Malkiel, 2009, p. 64). Podría entonces decirse que lo que hizo Reyes a lo largo de su vida fue armar múltiples «redes», como se dice hoy, para impulsar un amplio y fecundo diálogo literario y cultural entre americanos en el continente y, desde luego, entre Europa y América. Fue a partir de sus largas estancias fuera de México como diplomático en España, Francia, Argentina y Brasil, que Reyes inició esta vasta red de contactos. No de otro modo se explica, por ejemplo, la presencia de escritores mexicanos en las revistas *Proa* o *Martin Fierro*, e incluso la publicación, en la Argentina, de algunos libros importantes del grupo mexicano Contemporáneos: los poemas en prosa, *Línea* (1930), de Gilberto Owen, en los Cuadernos del Plata, la colección que funda Reyes en Buenos Aires o, más tarde, en *Sur*, el poemario

Nostalgia de la muerte (1938), de Xavier Villaurrutia, que Reyes le recomienda a Victoria Ocampo (Correspondencia Alfonso Reyes / Victoria Ocampo, 2009, p. 47).

Hay que destacar, de entrada, el papel que tuvo Pedro Henríquez Ureña, instalado en La Plata desde finales de 1924, en la difusión de la obra Reyes en la Argentina, dando a conocer sus libros a los integrantes de la revista platense *Valoraciones*, y también a los de *Proa* y *Martín Fierro*. En una carta de Reyes a Henríquez Ureña, de 1925, aquel alude concretamente a los «planes» de su amigo «para mis colaboraciones en la Argentina» (Henríquez Ureña / Reyes, 1983, p. 298). Un poco después, el ensayista dominicano le informa a Reyes que le entregó a Borges el poemario *Pausa* para que lo comente en algunas de las revistas de los jóvenes (Henríquez Ureña / Reyes, 1983, p. 336)[2]. Por razones entendibles, a raíz de la proyección internacional de la obra de Borges en los años sesenta del siglo pasado, la crítica ha privilegiado y, agregaríamos incluso aislado, cuando se toca el tema, la sola relación entre Reyes y Borges: el *Diario* y los epistolarios nos muestran en cambio que la amistad con Reyes, en esos años veinte y treinta, fue, en realidad, con el grupo de los «chicos argentinos» o «la muchachada», que lo visita en la embajada de México los domingos por la tarde (Reyes, 1969, p. 235)[3]. Los nombres que regresan, una y otra vez, en el *Diario*, tal vez los más asiduos visitantes de la embajada, son los de Ricardo Molinari, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y Jorge Luis Borges. Es oportuno recordar aquí, a propósito de Reyes y Borges, que fue el joven poeta mexicano José Emilio Pacheco el primero en interesarse, en 1963, por la correspondencia entre ambos, y es también uno de los primeros epistolarios de Reyes que aparece en México.

[2] La nota de Borges sobre *Pausa* aparece, en efecto, en la revista *Valoraciones* (núm. 11, ene. de 1927), meses antes de la llegada de Reyes a Buenos Aires.

[3] Los domingos por la tarde los reservaba Reyes, en efecto, a sus jóvenes amigos. En una carta de Borges a Reyes, escrita en 1930, poco después de su salida al Brasil, el porteño se lamenta de que «nuestros domingos a la tarde ya no tienen destino…» (Pacheco, 1979, p. 5). En una carta a Reyes, muy posterior, de 1954, Bernárdez recuerda esos tiempos pasados: «¡Ay, aquellos tiempos de la calle Arroyo, cuando íbamos a la embajada casi diariamente! Con Molinari, con Borges, con Marechal no me olvido de tan alegres días» (Capilla Alfonsina-INBAL).

Gran lector de ambos escritores, Pacheco visita la Capilla Alfonsina (la casa-biblioteca de Reyes en la ciudad de México) el 16 de julio de 1963, y, como lo contará años después, «[sentado] en el escritorio de don Alfonso», copió, «en su máquina Hermes Baby de cinta azul», las diecisiete cartas que se encontraban en la Capilla y que publicará de manera anónima en el suplemento *La Cultura en México*, de la revista *Siempre*, el 7 de agosto de 1963 (Pacheco, 1963). Su propósito, «modesto», como lo explica años después, fue el de «contribuir al estudio de una amistad literaria» (Pacheco, 1979, p. 1)[4].

Otro martinfierrista, tal vez menos conocido, Ulises Petit de Murat, con quien Borges dirigió, en 1933, el suplemento del diario *Crítica*, *La Revista Multicolor de los Sábados*, recuerda él también esos domingos en la embajada, la «amistad cálida y comprensiva» de Reyes y destaca un «gesto» suyo al que no estaban acostumbrados: «Elogió la juventud». Y agrega: «No se refugiaba en la penumbra polvorienta de la academia y los falsos consagrados. Respondió a nuestro anhelante llamado […]. Buscábamos siempre, aunque sin confesarlo, al maestro, ¿sabe Alfonso Reyes en qué medida lo fue, sin proponérselo, de nuestra generación?» (Petit de Murat, 1957, p. 438). El «elogio a la juventud», como sostiene Petit de Murat, puede corroborarse al revisar algunas de las entrevistas que dio Reyes al llegar a la Argentina en julio de 1927. El 3 de julio de 1927, en el diario *La Época*, no tiene reparos en dar su punto de vista sobre la «nueva sensibilidad» a la que se refiere con simpatía: «Hay un ritmo constante de renovación de la vida, al que no puede escapar la literatura. La nueva sensibilidad es un fenómeno tan natural que no hay por qué extrañarse de sus originales preceptivas» (Reyes, 1927a). Alude, asimismo, en otra entrevista, a la necesidad de elaborar una nueva «tabla de valores» para entender a América porque «América es, en el mundo, algo nuevo y distinto», que no debe compararse con Europa «como tradicionalmente ha venido ocurriendo», sino con los países del continente: «¿Por qué aguardar el juicio de los críticos de aquellos países? Debemos aprender a estimarnos comparándonos entre nosotros, construyendo, al fin nuestra propia

[4] En este mismo ensayo de 1979, Pacheco alude a los trabajos de James Willis Robb (1967) y de Donald A. Yates (1978) en torno a esta amistad.

tabla de valores» (Reyes, 1927b, p. 77). El comentario de Reyes tuvo que serles particularmente grato a los martinfierristas que acababan de tener, en las páginas de su revista, la conocida polémica acerca del meridiano intelectual de América. En un texto posterior publicado en el diario *Crítica*, «Los ideales y la moral de la actual generación», Reyes refrenda esa empatía con la juventud literaria y acaba confesando, con un guiño cómplice hacia al lector, «¡Qué quiere usted! El corazón no envejece, y cada uno cree que él es la nueva generación» (Reyes, 1929).

Hace algunos años, gracias precisamente a su *Diario* y a varios de sus epistolarios, entonces mayormente inéditos, pudimos reconstruir la historia del único número de la revista argentina *Libra*, publicada en agosto de 1929, una revista que dirigieron dos de los nuevos poetas argentinos, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, en la que Reyes tuvo un papel central: los jóvenes contaron no solo con la guía y estrecha colaboración del escritor mexicano, sino también con su entusiasmo para llevar a buen puerto la empresa (Corral, 2003). Al salir Reyes para el Brasil en 1930 y al viajar Marechal a Francia, en diciembre de 1929, ya no habría de aparecer el segundo número que estaban preparando[5]. Una sección de *Libra*, «Correo Literario», una suerte de taller literario con notas diversas, se debe, prácticamente, a Reyes, y es, sin duda, el antecedente de su revista personal, *Monterrey*, que publica en el Brasil a partir de 1930.

Si volvemos ahora a la entrañable amistad y al diálogo que Alfonso Reyes tejió con el grupo de jóvenes escritores, la vanguardia de aquellos años, una zona que podría parecer mínima a primera vista, es porque este intercambio, como lo veremos más adelante, ofrece otras posibles lecturas que muestran lo decisivo que fue tanto para los jóvenes escritores argentinos como para el propio Reyes. Esta cercanía tendrá

[5] Otra muestra del afecto y cercanía que tuvo Alfonso Reyes con los nuevos se aprecia en la despedida personal que el embajador Reyes quiso hacerle a Marechal, ya que se desplazó hasta el barco que lo llevaba a Europa. En la foto, publicada en el diario *El Mundo* (Buenos Aires, 22 de dic. de 1929), aparecen también Ricardo Molinari y Francisco Luis Bernárdez junto a Marechal y Reyes (Capilla Alfonsina-INBAL). En enero de 1931, de regreso a Buenos Aires, Marechal visita a Reyes durante su escala en Río de Janeiro, algo que consigna Reyes en su *Diario*: «El 20 pasó a bordo del *San Martín*, de regreso de Europa a Buenos Aires, Leopoldo Marechal, lleno de entusiasmo argentino, tras un año de vivir en Europa» (Reyes, 2011, p. 28).

cosechas inmediatas, y otras, tal vez menos visibles a largo plazo, porque esta amistad y sostenida «conversación»[6] con los nuevos tuvo que ver con las cuestiones que se debatían intensamente en la Argentina y en el continente todo en torno al arte nuevo y a las relaciones entre Europa y América.

2. Los «Chicos Argentinos» y el Precursor

Alfonso Reyes es recibido y homenajeado tanto por la revista *Nosotros*, de larga trayectoria cuando llega Reyes, por la revista de izquierda *Claridad,* las revistas *Valoraciones* y *Caras y Caretas*, como por *Martín Fierro*, iniciada apenas tres años antes. Hombre de concordia, Reyes siempre cuidará sus relaciones con todos los interlocutores del campo cultural argentino, aunque muy pronto, después de su llegada a la Argentina, empieza el vínculo amistoso y literario con los jóvenes de *Martín Fierro*. En marzo de 1928, Borges, Bernárdez y Marechal intentan revivir la revista *Proa*, que había concluido su ciclo en enero de 1926, y le solicitan una colaboración a Reyes (Reyes, 1969, p. 214)[7]. Poco tiempo después, solicitado nuevamente por los jóvenes, Reyes piensa en emprender proyectos literarios conjuntos: el 29 de noviembre de 1928, escribe, en su *Diario*, que quiere hacer una serie de cuadernos con «los chicos argentinos» (Reyes, 1969, p. 233). Unos días después, anota: «Los chicos me recordaban que en España yo colaboré en *España*, la *Revista de Filología Española* y en mil cosas más y que fundé —con Juan Ramón— Índice y su colección los "Cuadernos Literarios de la Lectura" […]. Quieren que aquí también deje huella» (Reyes, 1969, p. 235). Y así empiezan a fraguarse tanto la revista *Libra* como los Cuadernos del Plata, una colección que Reyes dirigirá y que se encargará de editar Evar Méndez, el antiguo director de *Martín Fierro*, en la que Reyes «sueña» reunir a escritores argentinos y mexicanos (Reyes, 1969, pp. 235-236).

Uno de los jóvenes más cercanos a Reyes, entre 1927 y 1930, fue el poeta Ricardo Molinari, con quien compartió la afición a la poesía de

[6] Reyes otorgaba un enorme valor a la «conversación» considerada como «compendio de vida» e «indicio de cultura», algo que practicó con la juventud porteña (Reyes, 1928).

[7] Véase, en el «Apéndice», este intercambio epistolar con Reyes.

Góngora y de Mallarmé, y al que lo unió un profundo afecto. Reyes gustaba de «callejear» con él por Buenos Aires (Reyes, 1969, p. 267), y a Genaro Estrada le escribió que «es un muchacho lleno de vocación por los libros y de sentido de la amistad», y agregó que «es una criatura excelente, un muchachito moreno, de dientes blancos, de suavidad mexicana, y de corazón puesto en el zócalo de México» (Alfonso Reyes / Genaro Estrada, 1993, p. 172). Estando ya Reyes en el Brasil, en 1935, Molinari habría de acudir nuevamente a él y, en nombre propio y de sus amigos, habría de buscar su apoyo: «Habíamos pensado Bernárdez, Marechal y yo, que Ud. se ocupara en La *Nación* o en *Sur* de nuestros libros. Es necesario que Ud. lo haga, que dé un llamado a la sordidez argentina ante la poesía» (Zaïtzeff, 2008, p. 377). En 1948, en otra carta a Reyes, Molinari escribió: «Siempre le recordamos por aquí, está usted entre nosotros acompañándonos con tanta lección y conducta, y qué bien nos hace, querido Alfonso» (Zaïtzeff, 2008, p. 386). Y Francisco Luis Bernárdez, tal vez el más efusivo de todos, el que no soporta Buenos Aires y su dureza cuando sale Reyes al Brasil, en 1930, es el que mejor le expresa la congoja y desazón en que los ha dejado su reciente partida: «Desde que usted se fue, Buenos Aires es insoportable. No solo para mí. Para todos los muchachos. Estamos desalentados, aburridos, en el aire. No sé. "¿Para qué escribir —me decía ayer el amigo Molinari—, si ya se fue don Alfonso?" Es cierto. La sola presencia de usted era un estímulo. Ahora, Buenos Aires vuelve a ser el Buenos Aires de siempre. Hostil. Receloso. Duro» (Bernárdez, Capilla Alfonsina-INBAL). En 1935, Bernárdez sigue reclamando la vuelta de Reyes a la Argentina: «¿No será posible que algún día vuelva usted de embajador a Buenos Aires? Usted es necesario acá. Y ahora más que nunca» (Bernárdez, Capilla Alfonsina-INBAL).

Si, por una parte, los «nuevos» encuentran en Reyes a un escritor reconocido, receptivo a sus inquietudes, por otra, hay que decir que para Reyes este diálogo con la juventud argentina será también una oportunidad, y tal vez la única, de afianzarse en el papel de «precursor» de la vanguardia literaria, un lugar grato a Reyes, y que, de algún modo, los había acercado ya a Ricardo Güiraldes y a Macedonio Fernández. El intercambio no se dio entonces, como parecería, en un sentido único, el de Reyes como orientador de la nueva generación

argentina, sino que el propio Reyes pudo asumirse como un escritor moderno, el que abre puertas a la juventud, un papel que se venía perfilando desde los años ultraístas en España. Y esta sería la primera trama, poco explorada, que se abre paso con la lectura del *Diario* y del epistolario de Reyes.

¿Cómo se da entonces esa sintonía, esa buena química, no exenta, por supuesto, de desencuentros y tensiones, entre el recién llegado y el pequeño grupo de martinfierristas? Reyes llegaba, de algún modo, preparado por su previa relación con Guillermo de Torre y los ultraístas españoles, pero tal cercanía no se concretaría durante su estancia madrileña y no se lograría un verdadero intercambio. Las cartas de Guillermo de Torre a Reyes, sus incitaciones para que colabore en *Ultra* y en *Tableros*, las revistas españolas ultraístas, son explícitas. En diciembre de 1921, Reyes contesta, complacido, a una misiva de Torre: «Le agradezco a usted mucho la apreciación generosa y la situación de precursor que usted me concede, grato a la última juventud» (Alfonso Reyes / Guillermo de Torre, 2005, p. 48). Pero Torre pasará pronto a la ofensiva o a la invitación directa, sin tapujos, en marzo de 1922: «… ¿cuándo se adhiere usted explícitamente a la ribera vanguardista, respondiendo a las invitaciones de nuestras *Tableros* y *Ultra*?» (Alfonso Reyes / Guillermo de Torre, 2005, p. 53). Y Reyes, que comparte, sin duda ese culto a la juventud, muy propio de la época vanguardista, retrocede y le da sus razones a Torre: «No he enviado nada a *Tableros* ni a *Ultra* porque me parece que, realmente, estas cosas que hago, disuenan allí» (Alfonso Reyes / Guillermo de Torre, 2005, p. 54). También en México los estridentistas se sentirán afines a Reyes, un escritor, escribe Arqueles Vela en 1924, «moderno de emoción y sensibilidad», que «los estridentistas, como los ultraístas en España, consideramos un elemento nuestro» (Vela, 1924).

La reticencia de Reyes a colaborar con los ultraístas no se volverá a repetir en Buenos Aires con los martinfierristas, aunque también persistirán algunas dudas, un movimiento a la vez de acercamiento y de alejamiento, cuando Reyes juzga que los audaces jóvenes martinfierristas, en su afán por reivindicarlo como uno de los suyos, traspasan ciertos límites que amenazan enemistarlo con otros interlocutores del

campo cultural argentino[8]. Pero con todo, en la Argentina, Reyes ya no tendrá reparos en proyectar y echar a andar varias colaboraciones literarias con los «nuevos», algo que no hizo en España ni tampoco hará en México por encontrarse lejos del país.

La buena predisposición de Reyes hacia los jóvenes argentinos se entiende mejor al leer la correspondencia ya aludida con Pedro Henríquez Ureña, gran amigo suyo desde los años del Ateneo de la Juventud en México. A la vez que va preparando el terreno para la buena acogida de Reyes en la Argentina, le da noticias del ambiente literario porteño, de los libros que aparecen, de los grupos y de las revistas. El juicio de Henríquez Ureña, en una carta de 1925 a Reyes, entonces en París, es muy claro: destaca dos buenas revistas, *Proa* y *Martín Fierro*, «las ultraístas», y además le comenta que «son la gente con quien me entiendo mejor en Buenos Aires. Los otros literatos están apergaminados la mayoría […]. Entre la muchachada, hay muchos poetas buenos; los más colaboran en *Proa* y *Martín Fierro*» (Henríquez Ureña / Reyes, 1983, p. 293)[9].

Independientemente del culto a la juventud del que participa Alfonso Reyes y al que nos hemos referido —lo cual explicaría, en parte, la buscada cercanía con los «nuevos»—, el epistolario del mexicano con Valery Larbaud permite plantear otra hipótesis que podría esclarecer esa sintonía suya con el grupo martinfierrista. Reyes considera algunas de sus propias obras como precursoras de la vanguardia, y alude concretamente a su libro de cuentos *El plano oblicuo*, publicado en Madrid, en 1920. Traducido al francés por Jean Cassou, desde 1924, el libro se encuentra detenido en la prestigiosa editorial Gallimard:

[8] La larga carta que le envía Reyes a Ortega y Gasset, en enero de 1930, es bastante explícita en torno a algunas de sus diferencias con la juventud literaria y a los malentendidos a que ha dado lugar un texto suyo juguetón, «Las jitanjáforas», que publicó en *Libra*, y que fue leído por algunos como un testimonio de su adhesión al bando vanguardista (Corral, 2003, p. 165). También en el *Diario* aflora su malestar por la «politiquilla literaria de los grupos o *patotas*» (Reyes, 1969, p. 297).

[9] En una carta de Borges a Reyes, del 28 de agosto de 1955, no es casual que aquel asocie en su recuerdo a ambos escritores: «Nunca lo olvido, ni nuestras charlas con Pedro Henríquez Ureña, ni lo que he gozado y aprendido con sus libros» (Pacheco, 1979, p. 11).

> Sufro de ver que Gallimard no publica nunca mi *Plano oblicuo* […]. Lo que sé es que me perjudica el paso de los años, y mi libro […] (anterior al «surréalisme») envejece por instantes como acontece (permítame la palabra *jactanciosa*) con todos los precursores de las revoluciones!! (Valery Larbaud / Alfonso Reyes, 1972, p. 53).

Y es cierto que, en las últimas décadas, la crítica de Reyes ha hecho una lectura cubista de *Visión de Anáhuac* (1917) y ha señalado que la superposición de perspectivas o planos, en ese texto, configuran una suerte de *collage*; en *El plano oblicuo*, ha destacado la dimensión irreal de varios relatos, el entrevero de sueño y de realidad, que lo acercaría al surrealismo. José Emilio Pacheco, en las conferencias que dictó en 1999, en El Colegio Nacional por el centenario del natalicio de Borges, agregó otro elemento innovador en la prosa de Reyes que pudo tal vez mostrarle a aquel un camino para futuros textos suyos:

> A partir de la frecuentación de Reyes y Henríquez Ureña, Borges escribe una prosa distinta y algunos años más tarde emprende la escritura de cuentos que son ensayos y de ensayos que son cuentos, tentativa que ya había hecho Reyes tanto en *El plano oblicuo* como en *Retratos reales e imaginarios*, para citar sólo dos ejemplos" (Pacheco, 2019, p. 70).

Es entonces el Reyes que quiere ser leído como precursor e innovador, cercano a la juventud, quien encuentra un terreno fértil de diálogo con los «nuevos» argentinos.

3. En Torno a la Cuestión Nacional: Una Polémica Privada

Una segunda trama de mayor alcance, si se observa en perspectiva a lo largo de los años, tanto para Reyes como para la «muchachada», es la polémica privada que tuvo que sortear el mexicano con los «chicos argentinos» en torno a su defensa, rabiosa en esos años, de lo nacional, de lo argentino, algo que combatirá Reyes, argumentando, dando razones, como antes lo hiciera Henríquez Ureña en las conferencias que dicta en Buenos Aires, en 1926, y que fueron recogidas en 1928, en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Es muy probable que esta polémica con los jóvenes fuese un estímulo para Reyes y que esté en el origen de una larga serie de reflexiones suyas sobre el «complejo americano», como lo llama, a lo largo de los años treinta, una reflexión que culmina

en la notable conferencia pronunciada en 1936, en Buenos Aires, «Notas sobre la inteligencia americana», durante la VII Conversación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual dedicada a las relaciones entre las culturas de Europa y de América Latina. Antes de su llegada a la Argentina, en España y en Francia, Reyes no se había ocupado del asunto, metido en su propia obra y en sus trabajos eruditos en el Centro de Estudios Históricos de Madrid con el grupo de Ramón Menéndez Pidal. Hay que recordar también que, muy poco después, en 1932, Reyes enfrentaría, en México, una polémica, esta sí pública, que le reclamaría «su evidente desvinculación de México», polémica a la que se vio obligado a contestar, desde el Brasil, con el folleto «A vuelta de correo» (Reyes, 1960a), en el que ajusta cuentas con los nacionalistas y en donde escribe una frase hoy célebre, por lo menos en México: «La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo» (Reyes, 1960a, p. 439). Reyes le comentará precisamente a uno de los «chicos argentinos», Ricardo Molinari, la respuesta que tuvo que escribir:

> Me han obligado a escribir en México, por tantos desatinos que me dicen en los periódicos: están en pleito sobre si hay derecho o no a ocuparse de lo que todos los hombres se ocupan, o sólo de las cosas de color nacional, y me han provocado con malas artes, y yo he aceptado el reto. Hasta vergüenza me da (Zaïtzeff, 2008, p. 357).

La polémica privada con los «nuevos» se abre paso en una carta confidencial de Reyes a Ortega y Gasset, de enero de 1930, a la que ya aludimos[10], estando Reyes todavía en Buenos Aires por pocos meses más: «Un día, sin buscarlo, me vi rodeado y frecuentado por algunos de los jóvenes que considero más escrupulosos y exigentes en materia de letras». Y admite, buscando la aprobación de Ortega: «Ud. comparte conmigo ese sentimiento de verdadera adoración de la juventud. Comprenderá que las visitas de esos muchachos me hicieron un bien muy grande…» (Corral, 2003, p. 162). Y, dejando entrever el meollo del conflicto, que luego pasa a exponer pormenorizadamente a lo largo de la carta, Reyes escribe: «Sinceramente, nunca pude com-

[10] Véase nota 7.

partir sus puntos de vista en materia nacionalismo y americanismo, pero en esta exageración (que soy el primero en lamentar que no me entusiasme), siempre he visto la semilla de una futura cosecha para el pensamiento americano» (Corral, 2003, p. 162). Hasta aquí, pues, la carta de Reyes a Ortega. Henríquez Ureña había abierto ya, en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, un camino para salir de la cerrada oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo, mostrando las confluencias, los posibles cruces, y sosteniendo que «tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental» (Henríquez Ureña, 1928, p. 29). Es en esa dirección que Reyes profundizará sus reflexiones sobre América Latina hasta lograr un texto esencial sobre lo que llama «la inteligencia americana», en la que convierte, en una magistral vuelta de tuerca, las aparentes desventajas (o «fatalidades») con las que carga el escritor americano: la de ser «sucursal del mundo» (o *periferie*) y la de estar «fuera del foco actual de la civilización», en una ventaja para la cultura americana. Reyes subraya, y fundamenta su juicio en la historia del continente, la temprana apertura de América a «todos los focos culturales el mundo» y al derecho, con total libertad, a todos los beneficios y usos de la cultura occidental (Reyes, 1936). Y terminará su conferencia con un alegato y una defensa de América ante los delegados internacionales reunidos en Buenos Aires: «Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros» (Reyes, 1936).

Esta porosidad y capacidad de absorción de todas las corrientes ajenas vienen a ser entonces, como lo escribirá unos años después en «Posición de América», «el inesperado efecto benéfico de la formación colonial» de América (Reyes 1960b, p. 264). Es en la tradición y en la memoria histórica del continente en donde Reyes encuentra una suerte de «agilidad», como la define también, para tratar con todas las culturas (Reyes 1960b, p. 265). Este giro sustancial le permite a Reyes salir al paso de los nacionalismos estrechos de la hora que reclaman una atención exclusiva a lo propio, a lo nativo. Sin duda, Reyes saca la polémica del círculo vicioso en que se había enfrascado. Pero años antes, en privado, en las conversaciones con los jóvenes

argentinos, le había tocado razonar y atemperar, con su proverbial concordia, sus arrebatos nacionalistas. Estas ideas rendirán frutos en uno de sus jóvenes interlocutores, Borges, cuando, abandonado ya (y sepultado incluso) el criollismo que practica en los años veinte, inicia la escritura de los relatos incluidos en *Ficciones*, que le merecerán, en su país, agravios y desagravios, porque se leen como las prosas de un escritor alejado de lo argentino. Y es entonces cuando Borges vuelve, retoma y amplía, en una suerte de «reescritura»[11], las reflexiones seminales del maestro de su juventud, para responder, a su turno, a los nacionalistas que censuran su obra: lo hace en una «clase» magistral que dicta, en 1951, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, y que hoy es una célebre conferencia titulada «El escritor argentino y la tradición». Muestra de esa deuda se encuentra en la Capilla Alfonsina, ya que Borges le envía a Reyes la versión taquigráfica de la clase que el mexicano acoge con enorme satisfacción: «… he leído con verdadero entusiasmo la versión taquigráfica de su clase sobre el escritor argentino y la tradición. Desde lejos, siempre acordes, como dos violoncellos» (Pacheco, 1979, p. 11). En un texto de homenaje a Reyes, que escribe Borges poco después, en 1955, titulado simplemente «Alfonso Reyes», retoma, de otro modo, la lección que había recibido de Reyes en sus años juveniles, pero que, ahora, parece haber hecho suya: «Fue así un favor para Alfonso Reyes haber nacido un poco de trasmano, en América, tierra que hereda las culturas occidentales, pero que no ha jurado devoción a ninguna de ellas» (García, 2010, p. 356). Otro «nuevo» cercano a Reyes en sus años porteños, Leopoldo Marechal, denunciaba ya, antes de la llegada de Reyes, en la revista *Martín Fierro*, los excesos criollistas de la nueva literatura rioplatense (Marechal, 1926), aunque elogiará la novela de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, por lo que tiene de universal. En los años cuarenta, se propone ahondar en lo «autóctono y lo foráneo», en la poesía argentina, y llama a evitar hacer «un arte local», demasiado folklórico: «El día en que pueda reconocerse a un poeta argentino en el elogio abstracto de una rosa, nuestro arte

[11] Retomamos aquí el término de «reescritura» que Michel Lafon usó para referirse al trabajo que lleva a cabo Borges en su propia ficción (Lafon, 1990).

habrá logrado universalizar lo autóctono hasta el grado máximo de sus posibilidades» (Marechal, 1998, p. 146). En 1957, seguía argumentando, en la senda abierta por Reyes y Henríquez Ureña, que los pueblos americanos «tienen un mayor sentido de lo ecuménico que les hace admitir y entender con facilidad (yo diría con "con naturalidad") los hechos universales» (Marechal, 1998, p. 322), una reflexión en la que se trasluce el pensamiento de Reyes sobre lo americano.

Alfonso Reyes dejó innumerables huellas de su paso por el país austral, amistades y afectos que se prolongaron hasta su muerte en 1959, como lo testimonian los varios epistolarios de Reyes con sus amigos rioplatenses. Pero fueron la amistad y el diálogo del precursor con los «nuevos» los que resultaron más fecundos y dieron mayores frutos. Reyes aconsejó, orientó a la juventud, y, a la vez, esta última lo impulsó a seguir profundizando sus ideas en torno a lo americano. En su «Discurso por Virgilio», escrito por aquellos años, Reyes expresa que «es propio de las ideas fecundas crecer solas, ir más allá de la intención del que las concibe, y alcanzar a veces desarrollos inesperados» (Reyes, 1960b, p. 157). Este parece haber sido el camino que abrió tanto la conversación de Reyes, su «hondo ruido de taller, de laboratorio o de biblioteca» (Reyes, 1928), como su trato asiduo con los «nuevos» argentinos.

Apéndice

En 1928, como lo apuntamos en el texto anterior, tres de los jóvenes que habían participado en las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, intentan revivir la revista *Proa*, y, con este propósito, le solicitan a Alfonso Reyes una colaboración. Reyes responde y envía un texto. Véanse abajo, en «Epistolario», ambas cartas con el membrete de PROA-Revista Literaria, los nombres de «Borges-Bernárdez-Marechal», y con la anotación manuscrita de Reyes del 23 de marzo de 1928. La empresa finalmente no se concreta y, al año siguiente, con la activa colaboración de Reyes, aparece el único número de la revista *Libra* (1929), publicado por el editor Gleizer. En noviembre de 1929, los «nuevos» planean volver a sacar la revista *Martín Fierro* y anuncian en la prensa la futura colaboración de Reyes (Corral, 2003).

A continuación, se reproduce una carta inédita enviada por Bernárdez a Alfonso Reyes, durante su primera estancia en Buenos Aires, entre 1927 y 1930, como embajador de México en la Argentina. Todas las cartas de Bernárdez se conservan en La Capilla Alfonsina de la Ciudad de México. Fechada el 6 de diciembre de 1929, muestra la amistad cordial que existía entre Reyes y la «muchachada». En esta carta, con membrete del periódico *El Mundo* (Secretaría de la Dirección), Bernárdez lo convida a una reunión de amigos en una confitería porteña. Alude a la pintora Elena Cid, que preparaba entonces las ilustraciones del libro de poemas de Reyes, *Otra voz*, que finalmente se publicaría en México, en 1936, en la editorial Fábula.

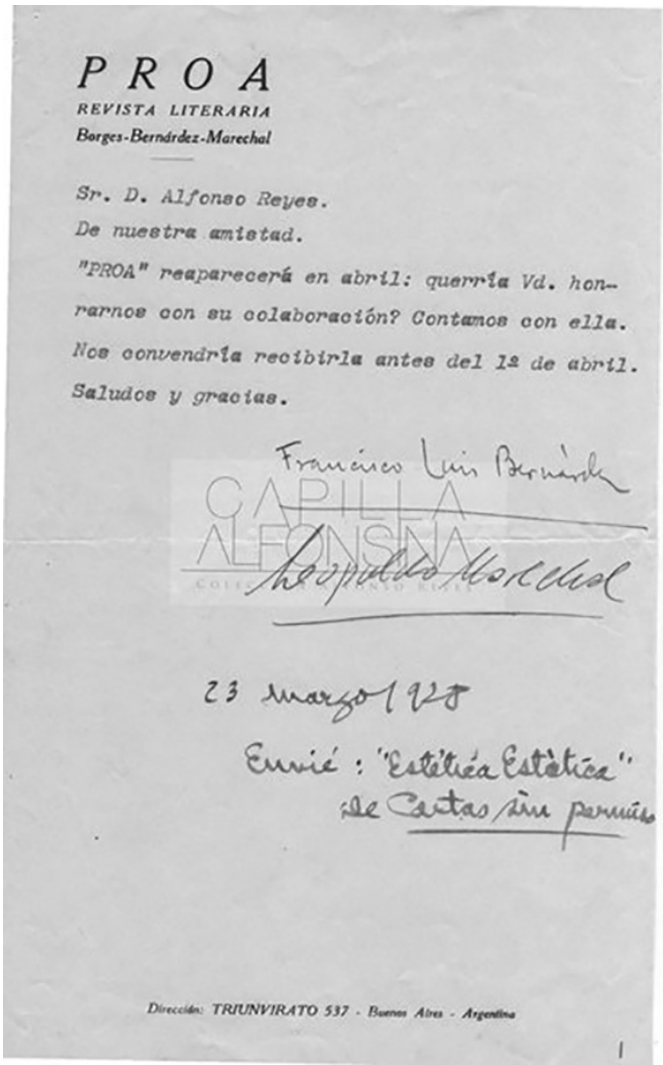
Aunque, en el archivo de La Capilla Alfonsina, no encontramos cartas cruzadas entre Reyes y Marechal, damos a conocer una esquela de don Alfonso al poeta argentino, de 1936, justo cuando el mexicano regresa a Buenos Aires en su segundo y breve periodo como embajador de México, antes de su regreso definitivo a México, a finales de 1938. Esta última carta, en la que Reyes le agradece a Marechal el envío de su libro *Laberinto de amor* (1936), pertenece al archivo de la Fundación Leopoldo Marechal en Buenos Aires.

Las dedicatorias a Alfonso Reyes que se reproducen en este apéndice provienen de los libros de Reyes custodiados en la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Destacamos la dedicatoria del primer libro de Borges, *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, cuando es muy probable que no se conocieran: «A Alfonso Reyes, hombre de docta perspicacia». Donald A. Yates aludía ya en 1978 a este envío y a la carta de respuesta de Reyes, de 1924, en la que le agradecía el envío (Yates, 1978). José Emilio Pacheco recuerda este último dato (Pacheco, 1979, p. 2). Hay que decir que, de todos los jóvenes corresponsales argentinos de Reyes, Molinari fue, sin duda, el más constante en sus envíos a Reyes a lo largo de los años. El último libro de poesía que le envía a Reyes, *Unida noche*, publicado en 1957, y cuya dedicatoria se reproduce aquí, está íntegramente dedicado a Reyes.

Agradecemos a La Capilla Alfonsina de la Ciudad de México, a la Biblioteca Alfonso Reyes de la Biblioteca Central de la Universidad de Nuevo León y a la Fundación Leopoldo Marechal su autorización para reproducir estos materiales.

1. Epistolario

Cartas mecanuscritas con firmas autógrafas de Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal a Alfonso Reyes. Anotación manuscrita de Reyes (Capilla Alfonsina-INBAL).



PROA

REVISTA LITERARIA

Borges-Bernárdez-Marechal

Sr. D. Alfonso Reyes.

De nuestra amistad.

"PROA" reaparecerá en abril: querría Vd. honrarnos con su colaboración? Contamos con ella. Nos convendría recibirla antes del 1º de abril.

Saludos y gracias.

Francisco Luis Bernárdez

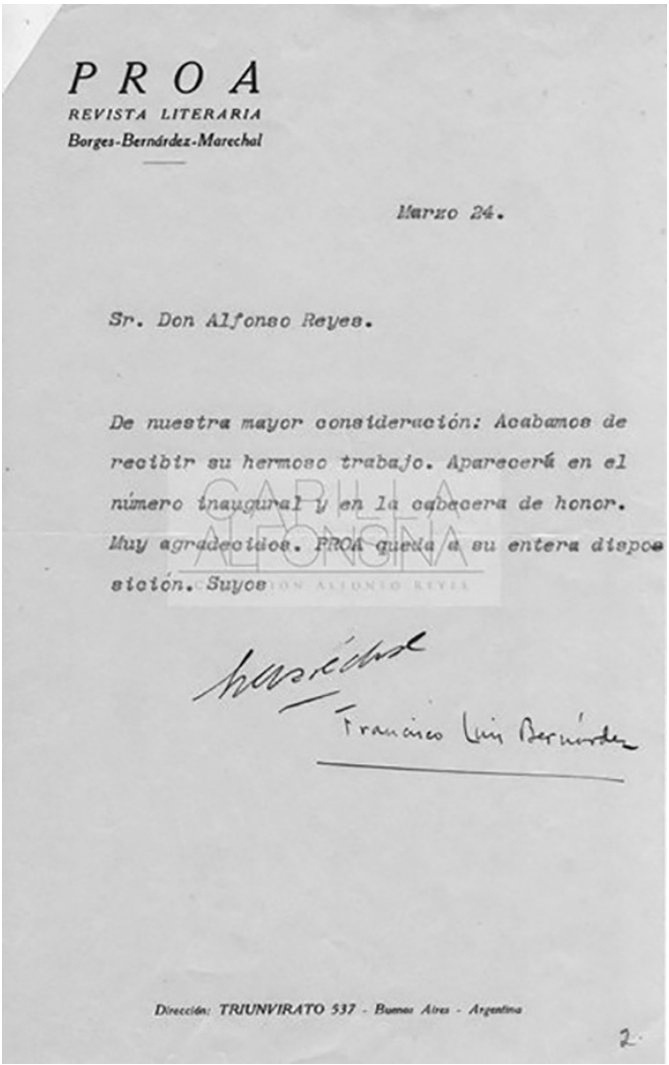
Leopoldo Marechal

23 marzo 1928

Envié: "Estética Estética" de Cartas sin permiso

Dirección: TRIUNVIRATO 537 - Buenos Aires - Argentina

1



PROA
REVISTA LITERARIA
Borges-Bernárdez-Marechal

Marzo 24.

Sr. Don Alfonso Reyes.

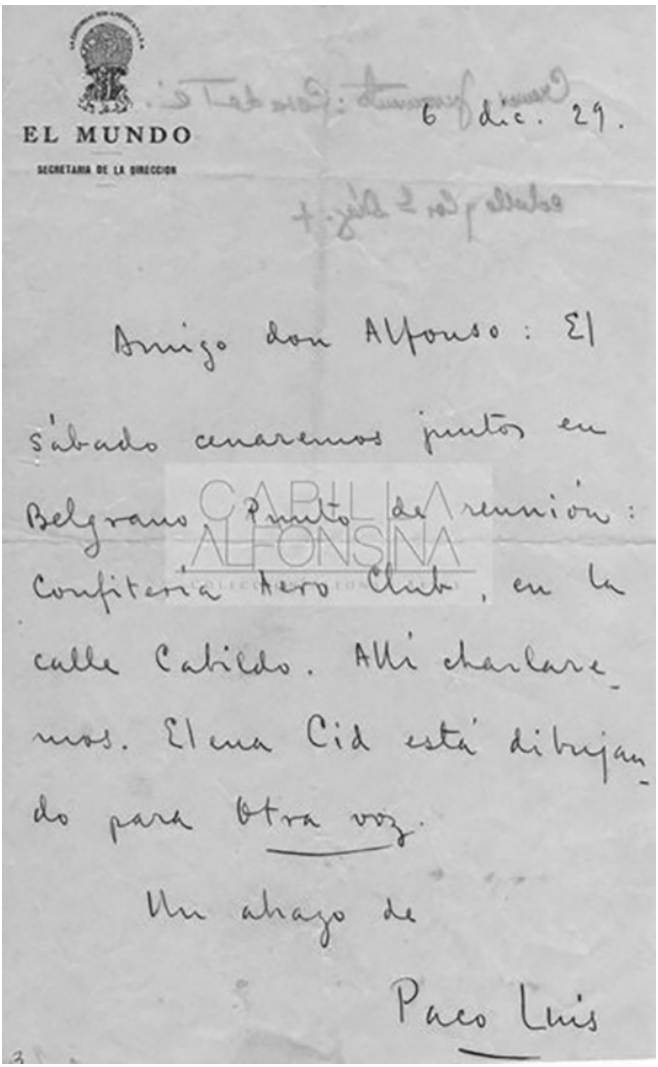
De nuestra mayor consideración: Acabamos de recibir su hermoso trabajo. Aparecerá en el número inaugural y en la cabecera de honor. Muy agradecidos. PROA queda a su entera disposición. Suyos

Francisco Luis Bernárdez

Dirección: TRIUNVIRATO 537 - Buenos Aires - Argentina

2.

Carta manuscrita de Francisco Luis Bernárdez a Alfonso Reyes, del 6 de diciembre de 1929 (Capilla Alfonsina-INBAL); y carta mecanuscrita de Alfonso Reyes (6 de julio de 1936) a Leopoldo Marechal (Fundación Leopoldo Marechal, Buenos Aires).



EL MUNDO

SECRETARIA DE LA DIRECCION

6 dic. 29.

Amigo don Alfonso: El sábado cenaremos juntos en Belgrano. Punto de reunión: Confitería Aero Club, en la calle Cabildo. Allí charlaremos. El ma Cid está dibujando para otra vez.

Un abrazo de

Paco Luis

CAPILLA ALFONSINA

EMBAJADA DE MEXICO

Buenos Aires, 6 de julio de 1936.

Sr. Leopoldo Marechal
Calle México 3306
CAPITAL.

Querido y admirado Leopoldo:

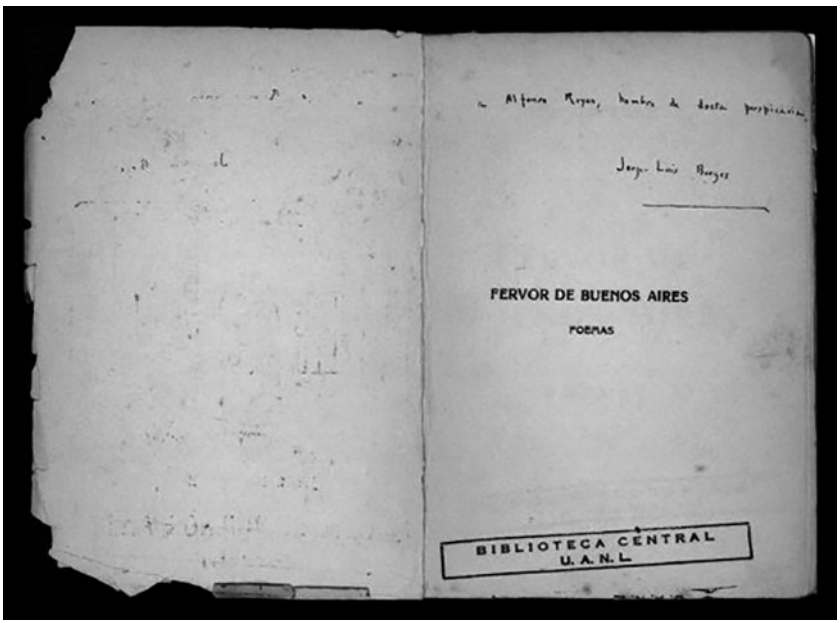
No puede usted brindarme mejor bienvenida que su noble y claro poema "Laberinto de Amor".

Ya hablaremos de todo ello. Por ahora me limito a felicitarlo, enviándole un abrazo cordial,

Alfonso Reyes

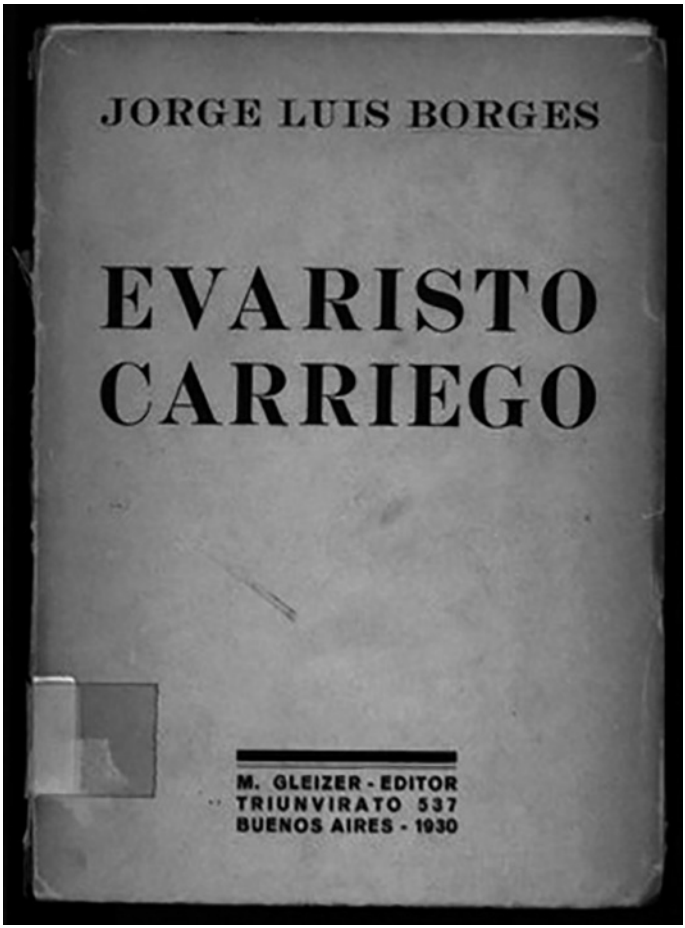
II. Dedicatorias

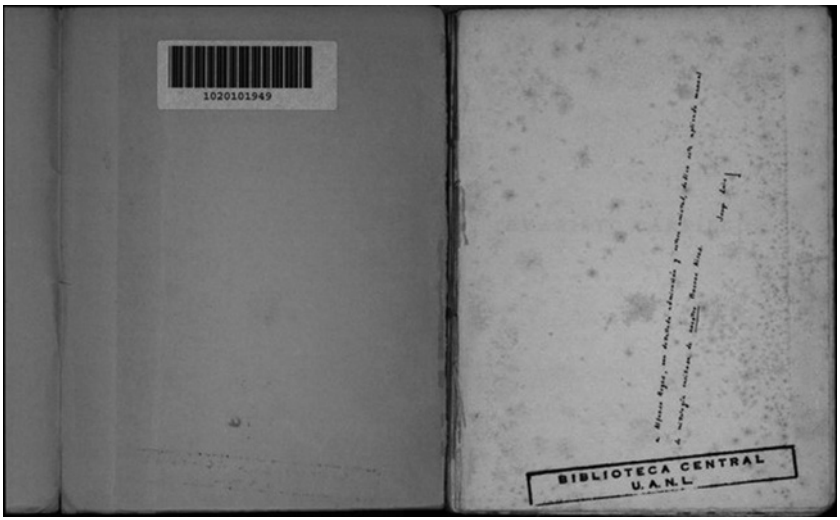
Jorge Luis Borges a Alfonso Reyes, *Fervor de Buenos Aires* (1923).



«a Alfonso Reyes, hombre de docta perspicacia – Jorge Luis Borges».

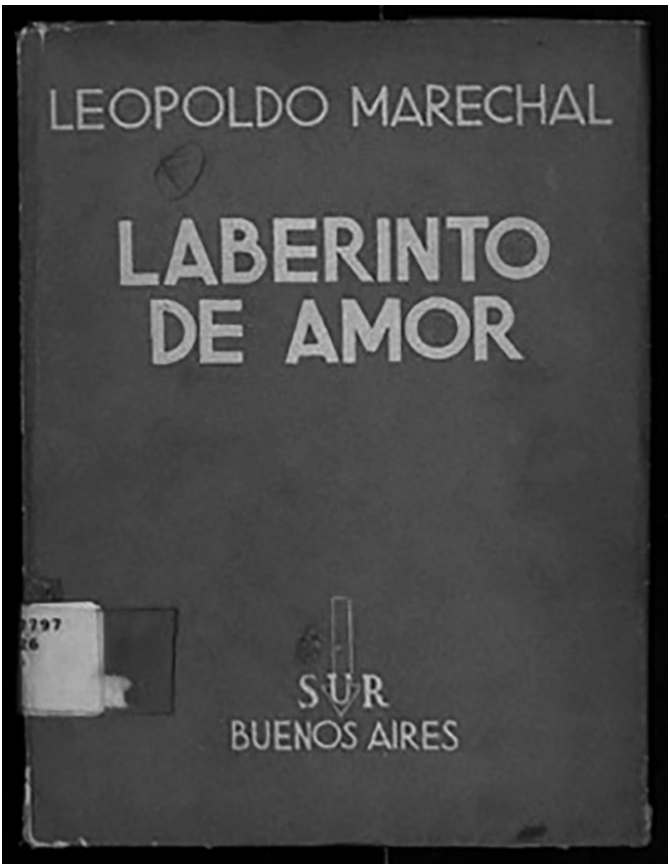
Jorge Luis Borges a Alfonso Reyes, *Evaristo Carriego* (1930).

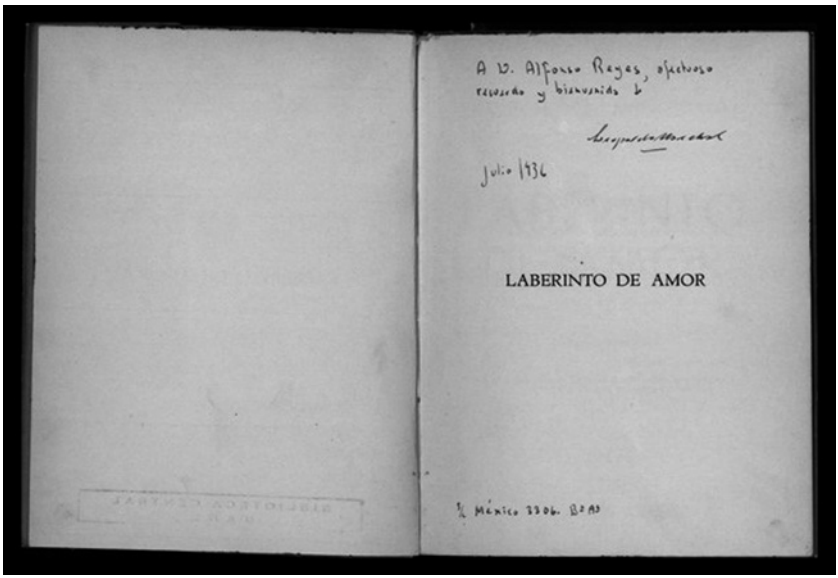




«A Alfonso Reyes, con detallada admiración y entera amistad, dedico este aplicado manual de mitología cariñosa de *nuestro* Buenos Aires – Jorge Luis».

Leopoldo Marechal a Alfonso Reyes, *Laberinto de amor* (1936).




A D. Alfonso Reyes, afectuoso recuerdo y bienvenida de

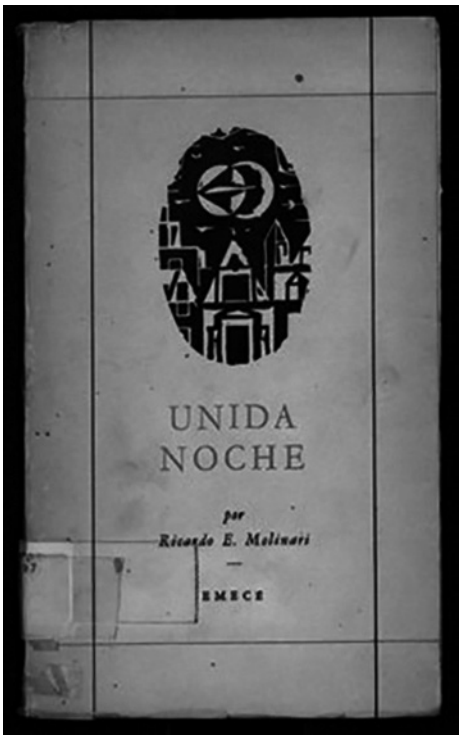
Leopoldo Marechal

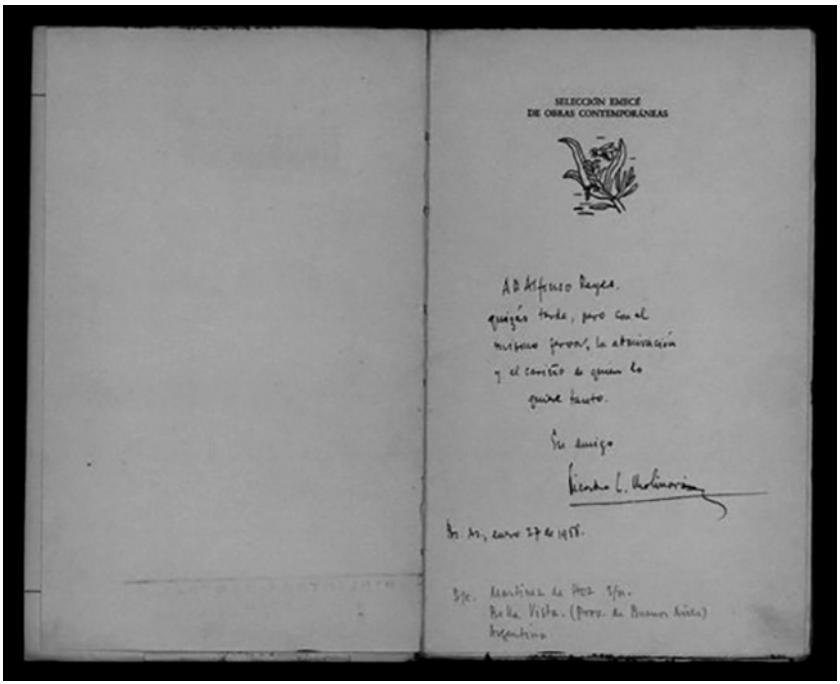
Julio 1936

LABERINTO DE AMOR

«A D. Alfonso Reyes, afectuoso recuerdo y bienvenida de Leopoldo Marechal, Julio 1936».

Ricardo Molinari a Alfonso Reyes, *Unida noche* (1957).




SELECCIÓN EDICÉ
DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

A D. Alfonso Reyes.
quizás tarde, pero con el
mismo fervor, la admiración
y el cariño de quien lo
quiere tanto.
Su amigo
Ricardo E. Molinari
Bs. As., enero 27 de 1958.

S/c. Martínez de Hoz s/n.
Bella Vista. (Prov. de Buenos Aires)
Argentina.

«A D. Afonso Reyes, quizás tarde, pero con el mismo fervor, la admiración y el cariño de quien lo quiere tanto. Su amigo, Ricardo E. Molinari, Bs. As., enero 27 de 1958».

Referencias Bibliográficas

AA. VV. (1929). *Libra.* Facsimilar de la revista. Ciudad de México: El Colegio de México, 13-37.

Bernárdez, F. L. / Reyes, A.: «Correspondencia inédita». Ciudad de México: Capilla Alfonsina-INBAL.

Corral, Rose [ed.] (2003): "Alfonso Reyes y la revista argentina *Libra*", en edición facsimilar de la revista *Libra* [1929], El Colegio de México, México, 13-37.

García, C. (2010). *Discreta efusión. Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*. Ciudad de México: El Colegio de México-Bonilla Artigas Editores.

Henríquez Ureña, P. (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel.

Henríquez Ureña, P. / Reyes, A. (1983). *Epistolario íntimo 1906-1946*, vol. 2 (1927-1930). (Recopilación de Juan Jacobo de Lara). Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

Lafon, M. (1990). *Borges ou la réécriture*. París: Seuil.

Larbaud, V. / Reyes, A. (1972). *Correspondance 1923-1952*. (Introducción y notas de Paulette Patout). Klincksieck: París.

Marechal, L. ([1926] 1995). «El gaucho y la nueva literatura rioplatense». Edición facsimilar de la revista *Martín Fierro*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Marechal, L. (1998). *Obras completas*. *Los cuentos y otros escritos*, t. v. Buenos Aires: Perfil.

Monsiváis, C. (1989). «La toma de partido de Alfonso Reyes». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37/2, 505-519.

Pacheco, J. E. (1963, ago. 7). «Alfonso Reyes-Jorge Luis Borges. Correspondencia». *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 77. [Texto publicado de manera anónima].

Pacheco, J. E. (1979). «Borges y Reyes: una correspondencia (notas y transcripciones de José Emilio Pacheco)». *Revista de la Universidad de México*, vol. 34, núm. 4, 1-16.

Pacheco, J. E. (2019). *Jorge Luis Borges*. Sinaloa: Era-El Colegio Nacional-Universidad Autónoma de Sinaloa.

Petit de Murat, U. (1957). «Recuerdo argentino de Alfonso Reyes».

Páginas sobre Alfonso Reyes (1946-1957). Nuevo León: Universidad de Nuevo León, 437-440.

Reyes, A. (1927a, jul. 3). «Una de las más vigorosas personalidades de la intelectualidad joven de México llegó ayer a Buenos Aires». *La Época* (Buenos Aires). Ciudad de México: Capilla Alfonsina-INBAL.

Reyes, A. ([1927b, jul. 3] 1998). «Debemos hacer nuestra propia tabla de valores». *La Nación* (Buenos Aires). (Eduardo Robledo Rincón, coord.). *Alfonso Reyes en Argentina.* Buenos Aires: Eudeba-Embajada de México, 76-79.

Reyes, A. (1928, ago. 1). «Del Señor Alfonso Reyes». *La Revista Social* (Buenos Aires). Ciudad de México: Capilla Alfonsina-INBAL.

Reyes, A. (1929, may. 15). «¿Cuáles son los ideales y la moral de la nueva generación?». *Crítica* (Buenos Aires). Ciudad Autónoma de México: Capilla Alfonsina-INBAL.

Reyes, A. (1936). «Notas sobre la inteligencia americana». *Sur* (Buenos Aires), 6, 24, 7-15.

Reyes, A. ([1932] 1960a). «A vuelta de correo». *Obras completas*, t. 8. Ciudad Autónoma de México: FCE, 427-449.

Reyes, A. ([1932] 1960b). «Discurso por Virgilio». *Obras completas*, t. 11. Ciudad Autónoma de México: FCE, 157-181.

Reyes, A. ([1942] 1960b). «Posición de América». *Obras completas*, t. 11. Ciudad Autónoma de México: FCE, 254-270.

Reyes, A. (1944). *Norte y Sur (1925-1942)*. Ciudad Autónoma de México: Editorial Leyenda.

Reyes, A. (1969). *Diario 1911-1930*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Reyes, A. (2011). *Diario III (1930-1936)*. (Jorge Ruedas de La Serna, ed.). Ciudad Autónoma de México: FCE.

Reyes, A. / Estrada, G. (1993). *Con leal franqueza. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*, t. II (1927-1930). (Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff). Ciudad Autónoma de México: El Colegio Nacional.

Reyes, A. / De Torre, G. (2005). *Las letras y la amistad. Correspondencia (1920-1958)*. (Carlos García, ed.). Valencia: Pre-textos.

Reyes, A. / Ocampo, V. (2009): *Cartas echadas*. (Héctor Perea, ed.).

Ciudad Autónoma de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Reyes, A. / Lida, R. / Lida de Malkiel, M. R. (2009). *Correspondencia* (Serge I. Zaïtzeff, ed.). Ciudad Autónoma de México: El Colegio de México.

Robledo Rincón, E. [coord.] (1998): *Alfonso Reyes en Argentina*. Buenos Aires: Eudeba-Embajada de México.

Vela, A. (1924, may. 15). «En el plano oblicuo de Alfonso Reyes». *El Universal Ilustrado* 366, 32-33 y 59.

Willis Robb, J. (1967). «Borges y Reyes: una relación epistolar». *Humanitas*. *Anuario.* Monterrey: Universidad de Nuevo León, VIII.

Yates, D. A. (1978, ene-dic). «Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: una amistad literaria». *Boletín de la Capilla Alfonsina* 33, 47-55.

Zaïtzeff, S. I. (2008). *20 epistolarios rioplatenses de Alfonso Reyes*. Ciudad Autónoma de México: El Colegio Nacional.

Cosa de Mujeres: Ana María Matute y María Rosa Lojo Piensan y Poetizan la Violencia de las Guerras Civiles

Marcela Crespo Buiturón[1*]

… he preferido la oscuridad que en un tiempo ya pasado descubrí como penumbra salvadora, que andar errante, solo, perdido, en los infiernos de la luz…
María Zambrano, *Filosofía y Poesía*

Se ha hablado mucho sobre la dificultad de narrar las situaciones de violencia colectiva: ¿cómo se narra la muerte, el dolor, el genocidio…? Estas escritoras se han enfrentado a ese dilema, pero también a otro: ambas son mujeres y discuten los discursos hegemónicos, muchas veces también patriarcales, sobre la lucha armada en sus respectivos países: por la guerra civil española (Ana María Matute) y por la última dictadura cívico militar argentina (María Rosa Lojo). Focalizando sus relatos desde la óptica de la segunda generación, la de los hijos, emprenden el camino del exilio interno y dibujan, desde el cuestionamiento a los dogmatismos a los que han sido sometidas, una estética silenciosa, paradójicamente muy elocuente en sus narrativas, muchas veces confundidas con escepticismo.

Este posicionamiento les ha valido, además del problema de encontrar un modo de narrar la disconformidad —lo cual supone enfrentarse a una suerte de violencia epistemológica: ¿cómo narrar sin quedar atrapadas en los dogmatismos y en la palabra domesticada de esos discursos hegemónicos?—, algunos desencuentros con el canon literario oficial de sus países.

[1*] Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL. Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar

1. Dos Mujeres, Dos Vidas

Ana María Matute es una de las escritoras catalanas más destacadas. Nacida en Barcelona en 1926, comenzó formalmente su carrera literaria con *Los Abel*, de 1948, una novela con un título muy significativo porque alude a los hermanos bíblicos, en claro paralelismo con el enfrentamiento político que se vive en la España. Como en otras novelas, en esta, se percibe claramente el conflicto que quedará instalado por muchas décadas entre franquistas y republicanos, los dos bandos en los que se dividió la sociedad en su conjunto. La historia se narra desde el punto de vista infantil, lo cual es una estrategia que se mantuvo constante a lo largo de la primera producción novelística de Matute y que fue compartida por otros representantes de la generación de los cincuenta, a la que se la suele asociar: la llamada generación de «los niños de la guerra» o «los niños asombrados», es decir, aquella constituida por escritores nacidos en torno a los años veinte del siglo pasado y que comenzaron a publicar por los años cincuenta, durante la dictadura de Francisco Franco. Definitivamente marcados por esta lucha y sus consecuencias, se mostraron muy preocupados por el lenguaje. Sus obras muestran profundas reflexiones metafísicas, pero sin descuidar la reivindicación social. Abandonaron el tono solemne, muy frecuente en la literatura falangista de la época, así como también en la propaganda antifranquista. Son muy irónicos, aunque los convoca un tono más intimista. La mayoría pertenecía a la burguesía y había cursado estudios universitarios. Mordaz, como siempre, Jaime Gil de Biedma, otro catalán que formaba parte de esta generación, los definía —incluyéndose él mismo— como «señoritos de nacimiento y, por mala conciencia, escritores de poesía social». Eran parte de esta generación, además de Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, Ángel Crespo, Carlos Barral, entre otros.

Volviendo a Ana María Matute, en rigor, escribió su primer relato a los cinco años, tras haber estado a punto de morir por una infección de riñón. A los ocho años, volvió a padecer otra enfermedad grave y la enviaron a vivir a Mansilla de la Sierra (Logroño) con sus abuelos. La autora ha reconocido que esta experiencia influyó mucho en sus primeras obras y en algunas posteriores, lo cual se percibe claramente

en textos como *Paulina*, de 1960, o en *Historias de la Artámila*, de 1961, por ejemplo.

Cuando comenzó la guerra civil española, Ana María Matute tenía once años. Como otros de su generación, tuvo una infancia truncada por las experiencias traumáticas de la guerra: la violencia, la sociedad polarizada por el odio entre franquistas y republicanos, la miseria. Todo esto dejó hondas heridas que aún hoy no han terminado de curarse en España.

En sus obras de posguerra, se distinguen claramente las características del neorrealismo de esa época: la ya mencionada *Los Abel* (1948), *Fiesta al Noroeste* (1953), *Pequeño teatro* (1954), *Los hijos muertos* (1958) o *Los soldados lloran de noche* (1964). En estos textos, Matute logra un alto lirismo que, sin embargo, conduce a un crudo realismo. Y como comenté anteriormente, la mirada infantil o adolescente es un elemento común.

Solo reparando en las fechas, se ven claramente las dificultades que ha tenido que sortear para narrar su disconformidad: en 1949, queda semifinalista del Premio Nadal con su obra *Luciérnagas*, que no pudo publicar, censurada por el régimen franquista. Si bien recibe varias distinciones anteriormente, recién a partir del final de la dictadura logra consolidarse oficialmente en el canon literario español. Un recorrido sintético lo muestra sobradamente: en 1976 fue propuesta para el Premio Nobel de Literatura. En 1984, obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil con la obra *Solo un pie descalzo*. En 1996, publicó *Olvidado rey Gudú* y, ese año, fue elegida académica de la Real Academia Española, donde ocupó el asiento «K», siendo la tercera mujer en formar parte de esta institución. Fue miembro honorario de la Sociedad Hispánica de América, y un premio lleva su nombre: Ediciones Torremozas convoca todos los años el Premio Ana María Matute de Narrativa de Mujeres. En 2007, recibió el Premio Nacional de las Letras Españolas al conjunto de su labor literaria y, en 2010, se le concedió el Premio Cervantes.

En la otra orilla de la mar océano y en el panorama literario argentino, María Rosa Lojo es una escritora bastante peculiar. Nació en Buenos Aires en 1954. Su padre fue un exiliado republicano, y su madre, una inmigrante. Desde su infancia, una suerte de exilio por

herencia signó gran parte de su vida y su creación literaria. Su obra ficcional es vasta: *Visiones* (1984), *Marginales* (1986), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Forma oculta del mundo* (1991), *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Esperan la mañana verde* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), Árbol de familia (2010*), Bosque de ojos* (2011), *El libro de las Siniguales y del único Sinigual* (2016), *Todos éramos hijos* (2014) y *Solo queda saltar* (2018).

Paralelamente, se dedicó a la investigación y al rescate de obras literarias poco transitadas por la academia y la industria editorial, como la de Eduarda Mansilla, hermana de Lucio V. Mansilla (él sí, famoso por su *Excusión a los Indios Ranqueles*, uno de los pilares del canon literario decimonónico argentino). Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), ya retirada, desarrolló una tarea siempre cuestionadora de los cánones oficiales propuestos desde la universidad en que se formó[2]: sus primeras investigaciones sobre la obra de Ernesto Sábato (*Sábato: en busca del original perdido*), el relevamiento y discusión de la dicotomía clásica «civilización versus barbarie» (La *'barbarie' en la narrativa argentina. Siglo* XIX), y el tratamiento de personajes marginales o controvertidos: *Los 'gallegos' en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa, Identidad y narración en carne viva* y *Leopoldo Marechal y el canon del siglo* XXI, entre otros. Dirigió tres ediciones críticas: *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato (Colección Archivos), y *Diario de viaje a Oriente (1850-51)*, de Lucio V. Mansilla; y las colecciones: Ediciones Académicas de Literatura Argentina (Editorial Corregidor) y Ediciones Críticas de Literatura Argentina (Ediciones Universidad del Salvador).

Luego de una larga trayectoria, ha ido recibiendo grandes reconocimientos a su obra: la Medalla de la Hispanidad (2009), la Medalla del Bicentenario de la Ciudad de Buenos Aires (2010), el Premio a la Trayectoria en Literatura de Artistas Premiados Argentinos (2014), el

[2] La Universidad de Buenos Aires, en la que se licenció y doctoró en Letras.

Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (2018) y el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (2020). Y recientemente, el Comité Internacional de la Medalla Europea de Poesía y Arte Homero le ha otorgado este galardón[3]. Asimismo, es Miembro Correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (2015), Miembro del Consejo de Administración de la Fundación Sur (2017), instituida por Victoria Ocampo, y fue electa Académica de Honra de la Real Academia Gallega (2019).

Ya desde los títulos de sus novelas como a partir de las temáticas de sus investigaciones, puede intuirse su entrañable lazo con la cultura hispánica, especialmente la gallega. Su producción ficcional y académica no deja de transitar las problemáticas identitarias del exilio y la inmigración, de género, de epistemologías silenciadas. Su condición de exiliada hija[4], de mujer, de *outsider* de las polarizaciones epistemológicas, la ubica en un borde siempre conflictivo.

Cuando se produce el golpe militar de 1976, Lojo tenía veintidós años. Vivió esos tiempos de dictadura jalonada entre el entusiasmo revolucionario de sus compatriotas y coetáneos y el escepticismo de su padre republicano por el sentido de la lucha armada. El fracaso de la resistencia republicana durante la dictadura de Franco y su consecuente exilio lo sumieron en un profundo desencanto, el cual transmitió a su hija desde pequeña. Lojo ficcionaliza esta controversia claramente en su novela.

Por lo tanto, dos mujeres, dos escritoras disconformes que focalizan sus relatos desde infancias vulneradas, desgarradas, exiliadas… Dos miradas oblicuas que, si bien se erigen como cuestionadoras de los mencionados discursos hegemónicos, no descuidan el cincelado de sus lenguajes poéticos.

[3] «María Rosa Lojo recibirá la Medalla Europea de Poesía y Arte». Agencia Télam. Buenos Aires. 4 de julio de 2020.
https://www.telam.com.ar/notas/202007/485430-maria-rosa-lojo-medalla-europea-de-poesia-y-arte.html

[4] Desarrollé este concepto en varios trabajos anteriores, especialmente en mi tesis doctoral: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción*: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo: http://www.cervantesvirtual.com/obra/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/

Se me ocurre que una interesante manera de abordar sus textos y de evidenciar ese modo tan peculiar que les permite evitar la palabra domesticada sea desde ese diálogo inefable entre pensamiento y poesía, que estas novelistas nunca claudicaron, y que María Zambrano defendía, posicionando a la segunda, «indiscreta y en rebeldía» (Zambrano, p. 14), en un espacio que bien se puede identificar en la obra de estas dos autoras: el territorio marginal de las verdades inconvenientes, no gritadas a través de la repetición de los discursos dogmáticos, sino sugeridas a partir de un supuesto silencio, transformado en imágenes creativas, exquisitamente dibujadas en la gramática de sus textos. Esta es mi propuesta, como puente invisible y, tal vez, inaudible, entre dos tiempos, dos geografías, dos voluntades… Dos creadoras honestas, fieles a sus ideas y estilos, que, parafraseando a la filósofa malagueña, han trabajado para que todo lo que hay y lo que no hay llegue a ser, no temiendo ser excluidas, sino luchando por abrirse paso entre los dogmatismos más consolidados. En fin, dos mujeres y un encuentro transatlántico imaginado.

2. Dos Novelas en Diálogo Transatlántico

La guerra… ¿qué cosa será, verdaderamente, la guerra?
Ana María Matute, *Primera memoria*

El charco [de orina] empezó a generarse en los últimos compases del Himno Nacional. «¡O juremos con glo-riaa morir! ¡Ooojureemos con glooria morir! ¡Ooooojureemos con gloo-riamo-rir!»
María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos.*

.

Tanto Ana María Matute como María Rosa Lojo han mantenido, a lo largo de sus obras, ciertas constantes: las temáticas (la guerra civil, la dictadura, el exilio, entre otras); las focalizaciones del relato (desde la generación de los niños de la guerra o de la segunda generación del exilio, respectivamente); una cierta imprecisión de géneros que, por momentos, dificulta la catalogación de sus obras y que hace sospechar también de sus destinatarios: ¿literatura infantil (*Olvidado rey Gudú*; *El libro de las Siniguales y del único Sinigual*)? ¿Narrativa, poesía o ensayo (*Primera memoria*; *Todos éramos hijos*)?

Una de esas constantes, que siempre me ha interpelado especialmente, es la discusión de los dogmatismos a las que han sido sometidas desde niñas y ante los que, pertrechadas de un lenguaje sumamente poético, pero no menos controversial, han problematizado cada una de sus totalizaciones de sentido. En esta oportunidad, me detendré en una de las ocurrencias de este operativo sin brechas que ambas despliegan en sus textos: su profundo cuestionamiento a esa extraña alianza entre política y religión.

Gran parte de sus textos habilitarían este abordaje, pero me ceñiré a *Primera memoria*[5], de Ana María Matute, y *Todos éramos hijos*[6], de María Rosa Lojo, como escrituras paradigmáticas de esta propuesta.

La novela de Matute, que recibiera el premio Nadal en 1959, es la primera entrega de la trilogía *Los mercaderes: Primera memoria* (1959), *Los soldados lloran de noche* (1963) y *La trampa* (1969); mientras se podría decir que la novela de Lojo es la tercera entrega de una suerte de saga del exilio heredado, no propuesta por la autora, como en el caso de Matute, pero que bien podría deducirse de una atenta lectura del conjunto de su obra: *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), Árbol de familia (2010) y *Todos éramos hijos* (2014).

Con *Primera memoria*, Ana María Matute nos abre el universo infantil y adolescente de Matia y su primo Borja, quienes han sido llevados (casi podría decirse en una suerte de exilio) a una isla donde se encuentra la casa de su abuela materna:

> En plenas vacaciones estalló la guerra. Tía Emilia y Borja no podían regresar a la península, y el tío Álvaro, que era coronel, estaba en el frente. Borja y yo, sorprendidos, como víctimas de alguna extraña emboscada, comprendimos que debíamos permanecer en la isla no se sabía por cuánto tiempo (Matute, 2015, p. 11).

La intención es clara: alejarlos lo más posible del peligro que tiene

[5] Parte de las reflexiones sobre esta obra surgieron a partir de una invitación que me hizo la profesora Patricia Hinde, del Radley College de Oxford, para dictar una conferencia en su Webinario Internacional de Literatura y Cultura Hispánica: https://www.webinarioilch.com/post/primera-memoria

[6] Esta novela forma parte del corpus de mi investigación en el CONICET «Las voces del silencio. Narradoras argentinas que discuten los discursos dogmáticos de la última dictadura militar».

lugar más violentamente en la península y cuyos ecos llegan hasta allí, aunque lejanos y en sordina. Imagen que tiene su forma especular en la novela de Lojo, en la que Frik[7], la niña protagonista, vive una forma de exilio interno en la casa paterna[8] y en el colegio de monjas de los suburbios de Buenos Aires:

> Se veía de pie, indecisa, en el umbral hacia otro mundo, fuera de los muros verdes y también de la ciudad de los suburbios y del barrio de casas bajas, tranquilo, donde los estruendos llegaban asordinados, como si los demorasen y los aminorasen la distancia y el espesor del agua en el fondo de un pozo (Lojo, 2014, p. 18).

La madre de Matia ha muerto cuando ella todavía era una niña de ocho años, y su padre está desaparecido (Matute); mientras la madre de Frik impone su presencia fantasmal, presa de una insondable melancolía por la pérdida de sus seres queridos (padre y antiguo amor) y su padre espera un retorno imposible a la España de sus sueños. Sus mundos —tanto el de Matia como el de Frik— estarán signados por la tristeza, el silencio y la controversia, como puede percibirse apenas comienza *Primera memoria*. Matia dice:

> … nunca esperé nada de mi abuela: soporté su trato helado, sus frases hechas, sus oraciones a un Dios de su exclusiva invención y pertenencia, y alguna caricia indiferente, como indiferentes fueron también sus castigos. Sus manos manchadas de rosa y marrón se posaban protectoras en mi cabeza, mientras hablaba entre suspiros, de mi corrompido padre (*ideas infernales, hechos nefastos*) y mi desventurada madre (*Gracias a Dios, en Gloria está*)… (p. 8).

Esta cita bien podría referirse al padre de Frik, el rojo, el republicano exiliado, y a su desventurada madre, en gran medida ausente y perdida en sus recuerdos melancólicos. Las dos niñas, poco a poco, van teniendo más trato con la gente de la isla y con sus parientes (Matia) y con los compañeros del colegio (Frik), lo cual desvela para ellas

[7] Apodo que le pone una compañera de curso a Rosa, castellanización de la voz inglesa *freak*: muy significativo.

[8] Los padres de Frik, que construyen una casa con forma de barco, mantienen los usos, costumbres y lengua de su España natal y descreen de todo proyecto de futuro que no contemple el regreso a la patria, dificultando notoriamente la identificación de su hija con la realidad de la tierra de acogida.

algunos secretos bien guardados y los odios políticos que, aunque se pretenda que la guerra está lejos, no dejan de ensombrecer su nuevo entorno y agudizar la sensación permanente de peligro.

En forma magistral, ambas autoras nos permiten ver especularmente tanto la desilusión y el desencanto que sufren sus personajes —en ese tránsito del mundo contenido e inocente de la infancia a la dura realidad de la vida adulta—, como la utopía política de los vencidos frente al horror de la dictadura.

Siempre sugerida, dicha entre susurros, la una (Matute), y entre mordaces comentarios escolares (mientras preparan la representación de *Todos eran mis hijos*, la obra de Miller, en el teatro escolar), la otra (Lojo), la guerra civil va cobrando presencia y envergadura en las tramas narrativas:

> Estaba sorprendida. Había oído muchas cosas y visto, de refilón, las fotografías de los periódicos, pero aquello era real. Estaba allí un hombre muerto, lanzado por el precipicio hasta la ensenada.
>
> —Se quiso escapar cuando lo llevaban… (Matute, p. 24).
>
> Es esencial que se hagan cargo de la obra, no como algo que escribió un señor Miller en otro país, hace casi veinticinco años, después de una guerra que ocurrió muy lejos. Piensen que todo eso está pasando aquí y ahora, que ustedes son los protagonistas (Lojo, p. 29).

De igual modo, va emergiendo y volviéndose notoria la polarización de la pequeña sociedad isleña (Matute) y escolar (Lojo), que, en ambos casos, reproduce el conflicto nacional:

> El odio, recuerdo bien, alimentaba como una gran raíz el vivir del pueblo, y los hermanos Taronjí clamaban con él de una parte a la otra, desde los olivares hasta el espaldar de la montaña, y aún hasta los encinares altos donde vivían los carboneros. Los Taronjí y el marido de Malene tenían el mismo nombre, eran parientes, y sin embargo nadie se aborrecía más que ellos. El odio estallaba en medio del silencio, como el sol, como un ojo congestionado y sangriento a través de la bruma. Siempre, allí en la isla, me pareció siniestro el sol… (Matute, pp. 19-20).
>
> —Los socialistas quisieron hacerlo —comenzó Frik, con un hilo de voz que estaba muy lejos de alcanzar su volumen coral.
>
> —Habrán querido pero no lo consiguieron. No entendieron al pueblo.

> —Pero el pueblo era ignorante y ellos se propusieron educarlo. Con bibliotecas, con centros de formación, con prevención sanitaria.
>
> —Eso estará bien, pero para educar primero tenés que escuchar y comprender. Saber quién es el otro.
>
> —¿Estás seguro de que realmente lo sabían? ¿No sería que a las masas les llenaban la cabeza de propaganda y les lavaban el cerebro?
>
> —¿Quién te dijo eso, Colucci? ¿Tu viejo? (Lojo, p. 63).

Este odio —entre republicanos y franquistas (Matute) y entre peronistas[9] y antiperonistas (Lojo)— es doblemente cruel y doloroso, porque traspasa los límites de la esfera pública y se instala en la intimidad de las familias. Y junto al odio, la espera. Esto me recuerda a un escritor argentino, Antonio Di Benedetto, quien dedicó justamente su novela *Zama*, que narra la historia de un exiliado español en el Virreinato del Río de la Plata, a las víctimas de la espera, es decir, a los desterrados. La espera es, sin duda, otro de los grandes tópicos de estas literaturas. Matute lo condensa brillantemente: «La calma, el silencio y una espera larga y exasperante, en la que, de pronto, nos veíamos todos sumergidos» (p. 11).

Los niños de estas novelas son parte de esa generación que ha dado en llamarse «los niños de la guerra» o «los hijos del exilio» y se convierten también ellos, como decía anteriormente, en una suerte de exiliados. Viviendo entre la realidad y el deseo, se sienten dislocados, con la sensación de estar «flotando sobre el tiempo como un madero inútil», diría Pedro Garfias, otro escritor español desterrado, y siendo «inquilinos de la soledad», agregaría el argentino Juan Gelman, exiliado por la última dictadura cívico militar.

Las voces del exilio son infinitas y sus experiencias, sus reflexiones y sentimientos dialogan poderosamente en nuestras literaturas.

[9] La novela de Lojo muestra claramente la complejidad del escenario político argentino previo al golpe cívico-militar del año 1976: el Cordobazo, el regreso de Perón, la cuestionada presidencia de María Estela Martínez de Perón, la proscripción del peronismo, así como otros hechos que exceden el panorama nacional, como el Concilio Vaticano II. Es destacable, asimismo, que focalizar la discusión política en el relato desde la óptica de los curas y monjas que adherían a la Teología de la Liberación supone una peculiaridad de la narrativa de Lojo frente a otros escritores que han narrado la dictadura.

La contienda puertas afuera se reproduce en el seno de las familias, en las discusiones entre los primos (Matute):

> —Fíjate si son de mala especie: él les estuvo favoreciendo tanto… no sé ni cómo tienen cara para salir de casa. Y aún, mi padre, jugándose el pellejo por culpa de gente así. Mi padre luchando en el frente contra esa gentuza… Y yo aquí, tan solo.
>
> […].
>
> —También mi padre se juega la vida por culpa *vuestra*. […].
>
> —Ah, bien, bien. ¡Conque estás con ellos!
>
> No contesté. Nunca me lo había preguntado. La verdad es que yo misma estaba sorprendida de lo que dije (pp. 28-29).

O entre padres e hijos, como es el caso, por ejemplo, del compañero de Frik, Esteban Milovich y su padre:

> —¿Tu padre sabe lo que pensás?
>
> —No me habla y yo tampoco le hablo, fuera de las boludeces de todos los días (p. 86).

Los niños terminaban enfrascados en acaloradas discusiones que provenían de retazos de conversaciones que escuchaban a escondidas o en la sobremesa, mientras sus padres u otros parientes se dolían de la muerte de algún miembro de la familia o amigo y culpaban a los del bando opuesto: «¿Y a vos quién te da libreto, Milovich? ¿Tu papá? ¿Tu familia se puso las botas en la época de Perón?» (Lojo, p. 65).

Ninguno sabía bien de qué hablaba, pero el odio se abría camino y teñía de luto familias enteras. La guerra no se libraba solo en los campos de batalla, sino en las salas de estar, en los comedores y en los patios de las casas. Y los niños eran no solo testigos, sino víctimas. Así, la nostalgia del pasado, otro de los tópicos más desgarradores de esta literatura, se adueñaba de su presente, volviéndolo traslúcido:

> A veces él comentaba: ¡Cuándo acabará esto! ¿Quién crees tú que ganará la guerra? A mí me parece que los nuestros, porque son católicos y creen en Dios. «No sé» —decía yo—, «no sé quién ganará, eso nunca se sabe». A menudo él recordaba cosas: «Sabes, nosotros teníamos allí una casa muy bonita. Yo iba al colegio…». Hablaba de su tierra y de sus amigos, y yo le escuchaba sin entenderle bien. Pero me gustaba el tono de su voz. Miraba hacia los arcos y el cielo, y pensaba:

> «Mauricia». (El huerto, la casa de mi padre, el bosque y el río, con sus álamos. ¡El río, con sus remansos verdes y quietos, como grandes ojos de la tierra!). Estábamos tan indefensos, tan obligados… (p. 57).

Presas del miedo, el dolor, el odio, la incertidumbre y una acuciante soledad, los niños resultaron tal vez las únicas víctimas verdaderas, sin responsabilidad de ningún acto violento ni ningún pecado por omisión, solo el desconcierto frente a un mundo que no habían decidido y frente al que no podían tomar una posición clara: «Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y las mujeres. Qué extranjeros y absurdos, nosotros. Qué fuera del mundo y hasta del tiempo. Ya no éramos niños. De pronto ya no sabíamos lo que éramos» (p. 57).

La problemática identitaria y la sinrazón de los acontecimientos dejaron hondas heridas en los niños de la guerra. Y en ambos casos aparece claramente uno de los temas más conflictivos de la literatura que ficcionaliza estas guerras civiles: no solo la insoportable soledad a la que fueron condenados, sino la pesada herencia que deben cargar los hijos, haciéndose cargo de las culpas de la generación de sus padres. Lojo grita su rebeldía en las duras palabras de Frik. Es claro el juego especular entre Dios y los padres militantes que hace la escritora argentina:

> —También se tienen hijos para matarlos.
>
> —¿En las guerras?
>
> —No solo ahí, no solo por eso. ¿No lo hizo Dios Padre? Tanto amó Dios al mundo, que entregó a su Hijo Único para salvarlo.
>
> Laura Broullón la miró detenidamente.
>
> —A mí también siempre me fue difícil entender ese simbolismo.
>
> —¿No es algo más que un simbolismo? ¿No pasó de verdad, literalmente?
>
> —Eso dicen las Escrituras. Pero, más allá de los hechos visibles, Dios Padre se entrega a sí mismo en el Hijo, su desdoblamiento.
>
> —Un hijo es algo más que un desdoblamiento del padre (p. 81).

Valga esto último para acercarnos al abordaje de la arista propuesta al comienzo: cómo estas dos escritoras discuten la palabra domesticada de aquellos discursos poniendo en diálogo las esferas política y religiosa.

3. El Discurrir de sus Pensamientos Poéticos

> Desde que el pensamiento consumó su «toma de poder», la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía.
> María Zambrano, *Filosofía y Poesía*

Al comienzo, repasando el entorno poético de Matute, comentaba que los escritores de esta generación, en general, y Ana María Matute, en particular, mostraban un cuidado extraordinario por el lenguaje y alcanzaban un pronunciado lirismo sin perder el interés por los problemas sociales y políticos de su época. Cincuenta años después, desde la otra orilla, Lojo recoge la invitación imposible:

> Rosa, concentrada, preparaba ilustraciones a la carbonilla de cuentos de Borges sobre hojas de papel canson. Eran extraños dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector. Los personajes de «Las ruinas circulares» y «El inmortal» estaban entre los protagonistas preferidos. *Oh, that's freak* —decía Jane— *Oh, my God, very freak* (p. 18).

Ante la violencia política —tanto en el espacio público como en el privado—, un refugio posible, que permita afrontarla y encontrar algún modo de consuelo, podría haber sido la religión, pero Matute responde, desde el mismo pozo que siente habitar Frik[10] y bajo el mismo cielo nunca protector, que lúcidamente la española percibe pálido (¿tibio?):

> Sobre el arco de la gran puerta dorada, que estaba abierta, había escudos de piedra y las cabezas de los cuatro evangelistas. Por encima de la cúpula de mosaicos verdes, arrancándoles un llamear dañino, estaba el sol, rojo y feroz en medio del cielo pálido. Y me dije: «Casi nunca es azul el cielo». Una cruel sensación de violencia, un irritado fuego ardía allá arriba: todo invadido, empapado, en aquella luz ne-

[10] Recordar la primera cita de la novela de Lojo que consigné al comienzo: los estruendos llegaban asordinados, como si los demorasen y los aminorasen la distancia y el espesor del agua en el fondo de un pozo (Lojo, 2014, p. 18).

> gra. En los batientes de la puerta relucían racimos de hierro. Dentro, la humedad negroverdosa, como de pozo, se pegaba al cuerpo. En el enorme paladar de Santa María había algo como un solemne batir de alas. Y me dije si acaso en la oscuridad de los rincones anidarían murciélagos, si habría ratas huyendo o persiguiéndose entre el oro de los retablos. También la casa de la abuela era sombría y sucia (p. 40).

Es admirable cómo, solo con pequeñas descripciones, María Rosa Lojo y Ana María Matute logran una perfecta puesta en abismo de sus cuestionamientos a la complicidad e indiferencia de la Iglesia ante la violencia desatada en sus países, cuya memoria reconstruyen, a contrapelo, diría Walter Benjamin, desde la focalización marginal de una niña exiliada en una isla o en los suburbios de una gran ciudad. No es el relato oficial de un libro de historia, ni la voz altisonante de la prensa, ni el discurso hegemónico de la dictadura, ni el subversivo de las fuerzas opositoras. Todos ellos consolidados en la Historia con mayúsculas. Es el relato de unas niñas que narran, desde el dolor y la soledad, una de las tantas historias, con minúscula, de la guerra civil española y la dictadura cívico militar argentina.

Ese claro cuestionamiento a la Iglesia[11], su complicidad e indiferencia ante los asesinatos, se cifra, entonces, en estos pasajes: lo que describe Matute es la iglesia a la que van Matia y Borja con su abuela para el *Te Deum*, el tradicional himno cristiano, y que cantarán en la misa que oficiará el sacerdote amigo de su abuela para dar gracias por una victoria de las fuerzas franquistas que se publicó en la prensa local. La iglesia celebrando la muerte… El fuego abrasador del sol, que opaca el azul diáfano del cielo con su ferocidad, provocando «una cruel sensación de violencia» que lo invade todo, como esa guerra despiadada de la que nadie escapa, ni siquiera en la lejana soledad de aquella isla. Y en el interior de la iglesia, cual oscuro pozo que conduce a las fauces de una fiera insaciable, la humedad pegajosa, los murciélagos y las ratas… Brillante metáfora de los habitantes de la isla, «ratas huyendo o persiguiéndose», y de una de las razones del conflicto, tal vez la más importante en esa lejana tierra, el oro de los retablos.

[11] Cuando hablo de la crítica que hacen estas escritoras, me refiero especialmente al discurso religioso oficial de la Iglesia Católica, elocuentemente patriarcal y silenciosamente cómplice de la violencia.

Lojo completa la propuesta, dislocando ingeniosamente la imagen conservadora y patriarcal del Dios de la Iglesia católica, con la cuasi gauchesca fisonomía de los y las religiosas que adhieren a las propuestas del Concilio Vaticano II:

> El Dios de Medellín andaba de poncho, y en ojotas o alpargatas por los caminos de montaña que frecuentaban las cabras o los campesinos. Se acostaba sobre el piso de tierra de los ranchos, bajo las chapas de las villas miseria. No vivía en las catedrales ni en lo alto de la escalera prodigiosa que formaban, peldaño a peldaño, las notas de los órganos más bellos del planeta. Ese Dios estaba más acá o más allá de la ordenada y exquisita belleza. Olía a sudor, a mugre y a veces a sangre. Porque lo habían golpeado, azotado y humillado en calvarios anónimos, sin gloria alguna. Ese Dios —pero nadie lo decía, porque la palabra Hombre acaparaba todo el género humano— era también una mujer violada, una madre de pechos secos, una prostituta de doce años, quizá pequeña como una rata, banca u oscura, para quien la caída en el mundo no podía ser ni siquiera un inmenso extrañamiento sino el cumplimiento atroz de una sentencia, inexplicable e inapelable, entre los últimos condenados de la Tierra (p. 61).

Cruda, la descripción del Dios de los curas villeros, de las monjas sin hábito, de algún modo también descubre la profunda brecha entre la religión oficial —tan lejana a las prédicas de los Evangelios— y sus fieles. Lojo no solo propone un cuestionamiento metafísico a la figura de aquel Dios patriarcal que predican los curas y persevera en las madres domesticadas de las alumnas del colegio, ante quienes las niñas nunca podrían comentar esos «[a]suntos tan femeninos que resultaba insufrible declararlos ante un sacerdote siempre varón y que sus madres propias hubieran querido fácilmente oír» (p. 55). Su planteo se vuelve, en esta novela, decididamente político. También, un acto de protesta ante la ilegitimidad del relato femenino dentro de la esfera discursiva hegemónica.

Esta última cita, en la que las niñas deben confesar —con todo lo absurdo del caso— sus «cosas de mujeres» al cura de la parroquia, me recuerda un poco aquella reflexión de Clarissa Pinkola Estes:

> No se puede abordar la cuestión del alma femenina moldeando a la mujer de manera que se adapte a una forma más aceptable según la definición de la cultura que la ignora, y tampoco se puede doblegar a una mujer con el fin de que adopte una configuración intelectual-

> mente aceptable para aquellos que afirman ser los portadores exclusivos del conocimiento (1998, p. 8).

Los discursos de estas narradoras no responden a la consolidada imagen de la «treta del débil», sino que fundan otro modo de decir la violencia.

Pienso que este es el gesto indisciplinado, irreverente, combativo de estas niñas-mujeres exiliadas, que aman la verdad, pero «no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo» (Zambrano, p. 24), por lo que la susurran —aun arriesgándose a ser señaladas como escépticas— en los delicados trazos poéticos de sus descripciones (cuán significativo resulta que no recurran al discurso narrativo, sino al descriptivo, donde consiguen su mayor lirismo, para cifrar sus más ácidos cuestionamientos), eludiendo casi burlonamente la palabra domesticada, tal vez porque temen que la pregunta —sin duda ya— retórica de la malagueña no esté tan desencaminada: «¿Y no se habrá querido para eso el todo: para poder ser poseído, abarcado, dominado?» (Zambrano, p. 24).

Referencias Bibliográficas

Lojo, M. R. (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Matute, A. M. (2015). *Primera memoria*. Barcelona: Titivillus.

Pinkola Estes, C. (1998). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.

Zambrano, M. (1996). *Filosofía y Poesía.* México: Fondo de Cultura Económica.

Género y Espacio en Cuestión: Gauchesca Femenina y Utopía Pampeana en *Las Aventuras de la China Iron*[1]

Marcela Croce[2*]

Ensayo sobre el Don

Sería desolador comenzar por una frase en la que se filtra la pobreza retórica de la política argentina contemporánea sin conjurarla de alguna manera. Por eso, la comprobación que insiste en el primer capítulo de *Las aventuras de la China Iron*, la que sostiene que «la miseria alienta la grieta, la talla» (Cabezón Cámara, 2018, p. 11), reclama apartarse de las connotaciones que le adjudica la urgencia del momento. No ignoro que esa grieta atraviesa la historia y la literatura argentinas, como si el Zanjón de Alsina fuera una metáfora más ajustada que la de «los dos ojos del romanticismo» (Viñas, 1964). Pero el Zanjón de Alsina, ni falta hace decirlo, no es solamente metáfora, sino herida espacial, cicatriz concreta, división radical que Gabriela Cabezón Cámara postula no exclusivamente en las consecuencias políticas que promueve, sino también en la bifurcación del canon que acicatea.

Cabezón Cámara se instaló en la escena contemporánea de la literatura argentina con *La virgen cabeza* (2009), texto en el que cumple una tarea que ratifica en lo sucesivo: la de crear un lenguaje que participa parejamente de la novedad y de la provocación. A esa novela inicial que transcurre en una villa, en la que alternan el registro de la marginalidad y el del periodismo con el español medieval que profiere esa cabeza de material debajo de cuya toca se escuda la virgen y cuyo médium es una travesti, le siguen otros ejercicios de índole desaforada.

[1] Este texto fue preparado y leído para el panel del Encuentro Académico «Argentina Transatlántica» el 16 de octubre de 2019. Una versión algo diversa de la presente apareció en *Palimpsesto* 10, 17. Universidad de Santiago de Chile (USACH), enero-junio 2020 (pp. 15-23).

[2*] Profesora de «Problemas de Literatura Latinoamericana» en la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: marcela.croce@gmail.com

Así se agolpan en menos de una década el relato breve *Le viste la cara a Dios* (2011), en el que se representa la trata de personas; el *Romance de la negra rubia* (2014), que orilla la fascinación con los *freaks* que ya habían instalado en la literatura latinoamericana las crónicas del chileno Pedro Lemebel; y *Las aventuras de la China Iron*, que pone en jaque al *Martín Fierro*.

En «ese río que se comía las orillas» (Cabezón Cámara, p. 11) durante el trayecto polvoroso que cumple la China, lo primero que se desestabiliza es el canon fluvial que postula la literatura argentina, ensoberbecido con el afán virreinal que le atribuía Nicolás Rosa en *El arte del olvido* (Rosa, 2004). El río de la Plata que retoma Saer en *El río sin orillas*, y las aguas turbias dentro de cuyo régimen Perlongher (2013) alucina en el neobarroso un Caribe transplatino, arrastran un desafío al Paraná del cual se ufanaba el intelectual iluminista que era Lavardén. Cabezón Cámara, tironeada acaso entre adhesiones que no llegan a la fidelidad, convierte el río sin orillas en la pampa ilimitada, la turbiedad en brillo apenas opacada por la polvareda tenaz y la fusión del espacio fluido, y la llanura persistente en una variante de la «corriente zaina» de prosapia borgeana. El recorrido por la literatura argentina conduce del Romanticismo a la gauchesca y recala en la China cautiva como síntesis del siglo XIX local. Una literatura alternativa: eso es lo primero que despunta en *Las aventuras de la China Iron*. No ya una gauchesca femenina como la que ocupaba las provocaciones de Osvaldo Lamborghini (1980), sino una gauchesca donde el género —en todas sus acepciones— resulte, a la manera de Butler (2007), puesto en disputa.

«Ensayo sobre el don» titulé a este segmento inicial, recuperando a Marcel Mauss. En su propuesta antropológica, que recibió escasa atención inicial (Giobellina Brumana, 2009), se definen tres obligaciones: dar, recibir, devolver. Sin voluntad de aplicar mecánicamente el modelo, entiendo que la novela de Cabezón Cámara cumple ese circuito en relación con el canon. Dado un texto —el *Martín Fierro*— que representa la condensación y la culminación de un género —la gauchesca—, *Las aventuras de la China Iron* lo recibe y lo devuelve desafiado, reponiendo las alternativas del duelo que es una constante de la literatura gauchesca. A la indagación de los pormenores de ese pro-

ceso dedicaré esta presentación. Sin embargo, me adelanto al planteo del esquema general anotando un par de suspicacias. Una es que la gauchesca no ha funcionado en el orden novelístico. Allí está para demostrarlo *Don Segundo Sombra* desde la crítica irreverente y feroz que le dedica Borges en su cuento «El Evangelio según Marcos», donde Espinosa lee la obra de Güiraldes ante el capataz Gutre y su familia; pero el hombre había sido tropero y no podían interesarles las andanzas de otro, por añadidura magnificadas de un modo que irrita la verosimilitud. La segunda sospecha indica que el género canónico de la literatura argentina no consiste únicamente en los textos que componen su repertorio, sino también —y sobre todo— en la crítica que se ocupa de canonizarlo.

El canon, como la biología que descalabra Butler, abandona las implicaciones del presumido destino para resolverse en trabajosa construcción. En ella confluyen tácitamente la voluntad de Lugones de elevar al *Martín Fierro* a epopeya argentina y la decisión de Rojas de instalar la obra como épica local, copiosamente informado por la filología. Pero también, en términos explícitos, acuden el Borges de «El fin» y la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» y, más próxima y acaso inscripta como interlocutora ideal, Josefina Ludmer, avalada por *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, escrito treinta años antes que la *China Iron*. Propondré, entonces, que el momento en que Fierro le pide perdón a la China replica (reemplaza) imaginariamente el instante en que Cabezón Cámara se reconoce en el gaucho que ha suspendido la rebelión por la creación, el ajusticiamiento de los pares por el diseño de indumentaria. En esa escena increíble, la escritora se coloca frente a Josefina (la China) Ludmer para solicitar una indulgencia por esta versión de la gauchesca con que desafía —sin lamento— el trabajo de la crítica, aunque manteniéndose dentro de la fórmula del «uso letrado de la cultura popular» (Ludmer, 1988). La cinta patria repujada de lazos y nudos en *El género gauchesco* se riza en la *China Iron* en las trenzas de Fierro. Es entonces cuando las certezas se bambolean y las convicciones se soliviantan: en la cabeza sometida a los furores de la peluquería, la capilaridad impuesta se asoma a lo siniestro, del mismo modo que, en los bucles de la Venus de Botticelli, reconocía Aby Warburg (2015) la amenaza paralizante de la Cabeza de Medusa.

La desestabilización de los signos de la gauchesca en la novela donde, entre otras transgresiones, la sangre como señal de muerte muta a manifestación sensible —así lo revelan las venas de Elizabeth, que interrumpen su cutis transparente—, se alterna con la agudización de los conflictos expuestos en el género. De este modo, el compañerismo es apenas reconocimiento de un desamparo común, fomentado por la pampa cerril que desbarata toda morfología y conspira contra la posibilidad de localización. En el reflejo de intemperies simétricas, la de la inglesa —en verdad escocesa— que ha perdido a su marido en el sur inclemente, y la de la China que escapa de una tapera en la que no conoció más que violencia y desprecio, la verdad encuentra un patrón de medida en la experiencia corporal. El estrechamiento de vínculos exige acotar el espacio, circunscribir la inmensidad. Y el modo de hacerlo es mediante una carreta provista de sábanas de seda y vajilla de porcelana. La carreta opera a modo de cronotopo (Bajtín, 1990), en tanto disparador narrativo, y como «forma simple» (Jolles, 1969) de tránsito espacial, cuya estirpe literaria tributa simultáneamente al rejunte de desechos que exhibe *Madre Coraje* en la alegoría brechtiana y a la reunión prostibularia que fomenta Enrique Amorim en su novela *La carreta*, en la que se vislumbra una *road movie* rudimentaria bajo el proxenetismo rural de un gaucho decadente que responde al apodo de Matacabayo (Amorim, 1988).

Al amparo de la carreta que mitiga la intemperie, proliferan las equivalencias. El «personaje histórico fundamental» que Martínez Estrada (1948) reconocía en la vaca destella en la luz lamedora de la pampa. El «centauro» en que se amotinó la leyenda gauchesca define a los indios, cuyos «heroicos esqueletos» adquieren apostura de fósiles interespecies en el abandono que los rodea (Cabezón Cámara, p. 35). Dentro de la armazón móvil de cueros y madera, el lenguaje que traman Liz y la China se reduce al significante —lo que contribuye a la conmoción de los sentidos excitados por los olores del sándalo y el láudano y el sabor del *curry*— y recorta el juego de equivalencias lingüísticas a pura resonancia. Una sucesión de sonidos sin eco: tal es la modesta teoría de la traducción pampeana que encara la China Iron. Un almacén de la Compañía de las Indias: así se sintetiza el dispendioso paso de Liz por un territorio al que impregna de Inglaterra,

tanto cuando recuerda a su padre a la manera de un Turner fascinado por inmensidades borrascosas, como cuando le cede a la China unos botines victorianos que arrastran excesiva familiaridad con los guantes que Mansilla emplea a modo de estrategia de seducción entre los ranqueles.

De semejante transculturación no cabe esperar sosiego, sino el paso adicional hacia el otro lado que implica el travestismo: el vestido y las enaguas se truecan por las bombachas y camisas del inglés ausente, la trenza se desintegra en un corte al ras y la China Josephine Star Iron se asimila al «*good boy*» que merece un beso en la boca más próximo al «pecado internacional» que a la «costumbre inglesa» (p. 39). El don toma entonces visos de trueque y, bajo el trastocamiento general que acarrea el cambio, no hay sentido del género que no resulte revolucionado: el género identitario, el género literario, la tela de la ropa masculina que se presta menos a cubrir la desnudez que a fraguar una apariencia deseada. El cambio genérico se esparce por el relato: la gauchesca se metamorfosea en novela de aventuras y el baquiano Rosario, al sumarse al extraño cortejo compuesto por Liz, la China y el perro Estreya, resulta sometido a una multiplicación nominal cuyas variantes son todas femeninas: Rosa para la China, Rose para Liz.

Una teoría de la traducción y del género, expuesta en forma de relato en tránsito que desafía las previsiones de la gauchesca y suprime la versión de la desventura empecinada que es el lamento, reclama una teoría de la literatura. *Las aventuras de la China Iron*, a través de un recorrido libre de itinerario y sostenido apenas en la esperanza de Liz de encontrar al inglés cautivo y en la de Josefina de renunciar definitivamente a la vida en la tapera, comienza a diseñar una ficción teórica. En su enunciación, sin ignorar el papel de los viajeros ingleses en el origen de la literatura argentina —al fin y al cabo, es el punto de partida de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*—, la escena primordial es la de la formación de la lectora. Los dones de la inglesa no se agotan en el paso levistraussiano de lo crudo a lo cocido ni en las concesiones a las maneras de mesa; tampoco en las veleidades de la moda que campean en accesorios impropios —el botín victoriano hundido en la bosta—, sino que se extienden a la cesión de los bienes culturales iniciada en el intercambio alfabético para establecer el diálogo.

Liz lee *Frankenstein* y provoca en la China un sueño de dragones próximo al de las ovejas eléctricas: en el gótico pampeano que resulta del impacto del texto, los dragones pueden ser «animales de la ciencia eléctrica inglesa» (p. 59), inclusive cuando tan momentáneo asomo a la ciencia-ficción quede sepultado repentinamente por el realismo social que alienta en *Oliver Twist*. Los viajeros ingleses se desentienden de su impronta colonial en esta escena de lectura en la cual el trastorno del canon argentino redunda en acceso ingenuo al canon inglés, siempre sobresaturado de interpretaciones, invariablemente nimbado de su propia crítica. En la China de alfabetización veloz y voraz, se reproduce el plan de Raymond Williams (1997) como profesor en las escuelas de clase obrera inglesa, empeñado en leer los clásicos británicos con un público inmune a las canonizaciones y proclive a una estructura de sentimiento que la novela de Cabezón Cámara recupera al instalar el relato como don amoroso.

La Aventura Consta en un Libro Insigne

La novela continúa la propuesta de Ludmer y admite que el don tiene dos caras: la de la cesión de la voz —el autor que presta su nombre para la elocución del gaucho— y la del patrón, el dueño (el «don») de la estancia. Si la primera parte de *Las aventuras de la China Iron* se desarrolla en el desierto, donde los vestigios de *La cautiva* echeverriana se filtran en un espacio de uniformidad sediciosa, la segunda parte transcurre en el fortín, bajo el mando del coronel Hernández que desafía la versión biográfica para encarnar el discurso sarmientino. «La aventura consta en un libro insigne», deslizaba Borges para aludir al *Martín Fierro*; en el texto de Cabezón Cámara, el libro insigne que informa a Hernández es el *Facundo*. Los relampagueos pampeanos evidencian que la «civilización» es un proceso transmutativo de adquisición de identidades sucesivas y transitorias.

En el marco del entrenamiento al cual el coronel somete a los gauchos acude el recitado del *Martín Fierro*, pero al cabo de dos estrofas reproducidas con exactitud sobreviene una intervención —adicional, en el marco novelístico— sobre el texto: en tales versos, la rima trastabilla y los consejos morales de Fierro redundan en ímpetus patrióticos y dictados del progreso. El *Martín Fierro* se desliza subrepticiamen-

te al *Santos Vega*, de Rafael Obligado, con sus afanes de pampa alambrada y ganadería próspera. La impostura se vuelve transparente: es apenas la «demostración gauchesca» (Cabezón Cámara, p. 101) que el coronel exige a sus subordinados en el sucedáneo de conscripción que despliega la ambigüedad del término «instrucción»: la preparación militar y la contracción alfabetizadora coinciden y exigen la síntesis que es la *Instrucción del estanciero* hernandiana. La versión del Padre Nuestro encarada por el «don» orilla entonces la herejía, allí donde los aspectos celestiales rebalsan de tenor pedestre hasta la frase «hacé tu reino en la estancia» (p. 102).

La justificación mayor de la opresiva civilización hernandiana radica en que «hubo que conquistarle una tierra a la patria» (p. 105). El desierto de la primera parte de la *China Iron* retorna ahora en su versión prosaica: no se trata de la resonancia poética de «la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes», sino de la dimensión histórica que repone Tulio Halperin Donghi (1980) cuando reclama *Una nación para el desierto argentino*. Pero como en la novela de Cabezón Cámara nada permanece estable y el desplazamiento se consagra como ley de toda referencia, detrás de las especulaciones progresistas de Halperin, lo que se alza es un interrogante perturbador que queda asentado en el libro que le dedica al autor de *Martín Fierro*, titulado *José Hernández y sus mundos* (1985): ¿cómo es posible que un sujeto carente de todo relieve escriba de pronto una obra genial?

Las aventuras de la China Iron ofrece la respuesta más verosímil a semejante inquietud: quien escribe el *Martín Fierro* es el propio Martín Fierro, a quien Hernández ha expropiado sus versos. La única obra hernandiana comprobable es la *Instrucción del estanciero*, libro en el que se mantiene del lado del «don», es decir, de los señores. En la pedagogía violenta que aplica para poner en práctica semejante catecismo civilizatorio, en la fascinación con que recibe a la inglesa pelirroja y en la respuesta consecuente que obtiene de ella —a quien las alfombras y los cuadros ponen «turgente» (p. 88)—, la *Instrucción del estanciero* reviste tintes conradianos y se lee como *Una avanzada del progreso*, lo que completa la formación lectora de Josefina que, como Conrad, advierte las ventajas que acarrea la adscripción inglesa.

Falta, es cierto, el inglés más insoslayable a los fines canónicos, y nuevamente es la dimensión sarmientina de Hernández la que lo convoca. El furor hernandiano desplegado en la *Vida del Chacho* se apacigua en la adhesión al *Facundo*, cuya invocación a la «sombra terrible» de raigambre shakespereana habilita otro sobrevuelo del sanjuanino egotista. Es el despliegue autobiográfico de Sarmiento el que se impone en la proclama ufanista de Hernández: «yo camino de hierro, yo fuerza de vapor, yo economía de las pampas, yo simiente de civilización y progreso en esta tierra feraz y bruta, nunca antes arada» (p. 107). Así como Cruz deja de ser necesario en el *Martín Fierro* porque su propósito no era otro que salvar al desertor, como demostró Borges, el gaucho pendenciero exige ser reconvertido a las necesidades de una patria pujante. Los amancebados con sus madres, de cuya cruza resultan «unos Habsburgos retacones y negros» (p. 108), son educados por «una de las gringuitas de Sarmiento» (p. 108), que, al ser violada, vengó el vejamen con una ferocidad que no renunció al estaqueo ni a la carne humana asada. Los mellizos que parió revirtieron la deformidad agauchada, sumando a los rasgos caucásicos de la madre, un idéntico odio al progenitor abrupto y deseos simétricos de ser *cowboys* en Mineápolis.

Cuando la China reconoce los versos de Fierro en la recitación impostada que les depara Hernández comprende que el coronel no solamente le robó a esa «bestia inspirada» (p. 119) que fue su marido, sino también a ella. La estancia ratifica la revelación de la propiedad, y lo que era donación en «El desierto» se torna ahora posesión del «don». Ni siquiera las escenas amatorias de Josefina y Liz, cuyas conductas quedan excesivamente lastradas de puro instinto como para acceder al erotismo, aplacan la convicción expropiatoria que late en la fórmula «uso letrado de la cultura popular» (Ludmer, 1988). Tampoco la revelación de la homosexualidad de Fierro mitiga el daño: el apodo de «Gallo» que Hernández le dedica (p. 120) parece más propicio para introducirlo en la serie gauchesca pródiga en aves de corral —Aniceto el Gallo, Anastasio el Pollo— que para descastarlo desde la cartilla machista que enarbola el coronel en su pretensión de acceder a Liz.

Es entonces cuando cobra relevancia el nombre del fortín «Las Hortensias», que apela a la designación felisbertiana con vistas a solazarse

en la perversión más funesta para los planes productivos del coronel: la de la fiesta que culmina en desborde. Si en torno al erotismo frustrado era factible intuir a Bataille (1997), en la celebración desbocada resulta imposible eludirlo. El derroche es la donación desorbitada que, en la estancia comandada momentáneamente por la inglesa, desata una bacanal de ponche y danzas folklóricas, en la cual las figuras del baile despliegan una genitalidad encabritada. Al cabo del desenfreno orgiástico, los gauchos volverán al sometimiento, el coronel procurará disimular la transgresión y la improvisada trinidad de Liz, Josefina y Rosario —secundada por Estreya— volverá a la libertad del «mundo carreta» (p. 129), que, tras la experiencia estanciera, avanza hacia la utopía anarquista.

Memorias de la Otredad

«Nos comimos un charqui al chutney» (p. 140): no hay proclama más rotunda de la transculturación manifiesta en la travesía pampeana que esa frase gastronómica. El almacén de la Compañía de Indias que destila la carreta refina los sentidos, de modo que el erotismo desaforado de la estancia comienza a apaciguarse a medida que los personajes se asoman a la utopía indígena. Las precisiones carnales nimbadas de lenguaje brutal se despojan de toda aspereza para asociarse a una síntesis casi poética: «… igual de sedosa y relumbrante y negra y azulada fue la noche para mí: para nosotras dos» (p. 143). Idéntica ebullición libre de atolondramientos muestra la naturaleza en esa antesala del sitio fantástico en que recala la carreta.

El final de *Las aventuras de la China Iron* convierte al desierto en utopía, de modo que el pretendido vacío de la primera parte —todavía arraigado en la representación gauchesca de la pampa— resulta llenado con la imaginación. El espacio inconcebible que se asocia al horror del salvajismo es el *locus* al que se logra acceder tras la pormenorizada educación sensorial que avanza por aromas, sabores y excesos corporales. Por eso la percepción de los indios se logra por proximidad sensual: «Los escuchamos primero y los olimos. Cantaban, también, y comían asado» (p. 150). La atracción indígena por las cautivas blancas en que se solazó el Romanticismo argentino se revierte en el erotismo que despiertan los indios, sin distinción de sexo ni de género, como

si la horizontalidad de la utopía tradujera la llanura en uniformidad reacia a jerarquías y distinciones.

La confusión de géneros en que incurre la lengua del indio abandona la presunta reproducción de los tropiezos orales del pampa en que insistían los letrados decimonónicos para erigirse en manifiesto transgenérico. Lo que parece error morfológico es reconocimiento de la multiplicidad genérica que resuena en la frase de acogida: «Bienvenida a nuestra fiesta, mi querida muchacho inglés» (p. 151). La ratificación de que tales usos son voluntarios radica en que los propios indios que trastornan los géneros gramaticales son capaces de hablar «en un castellano prístino» (p. 151); acaso el mismo que, con inflexiones medievales, maneja la Virgen Cabeza de la novela homónima de Cabezón Cámara. *Las aventuras de la China Iron* confirma así su opción por la entonación del desafío en la alternativa entre desafío y lamento que conceptualiza Ludmer. Y, en pos de perfilar un estilo que vuelva reconocibles los modos gauchos, pero se resista a plegarse al canon gauchesco, la elección de los títulos de cada capítulo con una frase seleccionada del conjunto narrativo replica la práctica que define los episodios de esa provocación irónica al género que representa *Inodoro Pereyra*.

Reitero, en la vertiente butleriana: ni canon ni biología son destino. Admitido este principio, el aparente indio de trenzas largas y túnica de plumas rosas no puede ser sino Martín Fierro. En su figura de «china disfrazada de flamenco» (p. 157) se estrellan Aniceto el Gallo y Anastasio el Pollo —y todas las insinuaciones machistas que desgranaba Hernández— para definirse por un ave exótica menos propicia a la sequedad polvorienta de la pampa que a la humedad de bañados y esteros. La disociación entre el ave y su hábitat permite la introducción de un capítulo en verso que no cesa de trastabillar: mientras los verbos aparecen normalizados respecto de las eses abusivas que campean en la gauchesca, la metátesis de «naides» se mantiene como huella incólume del dialecto aludido. En tales renglones, fracasados como poesía, pero reveladores como relato, se impone la sorpresa: Fierro mató a Raúl, el enamorado de la China, porque «siempre tuve miedo / De que cuente el entrevero / Del tiempo que fue mi amao» (p. 159). Establecer las diferencias entre este *impromptu* verbal y el canon gauchesco es

ocioso. Baste retener de semejante transmutación del *Martín Fierro* la aparición de Cruz que, sin suspender la función salvadora que reviste en el poema y que recalca el cuento borgeano, añade el homoerotismo maternal y el ejercicio homosexual que trasunta la única felicidad de la vida del gaucho, quebrada con la muerte del compañero.

Lo que comenzó en la fiesta disruptiva del fortín se expande a extremismo del ardor en la pampa desregulada de los indios libertarios. La utopía centraliza la naturaleza al tiempo que le asesta un golpe de gracia al naturalismo; la disolución del sujeto en la comunidad suprime la novela de aventuras que depende de la fijación de experiencias sobre un individuo; la designación «Iñchiñ» evidencia la incapacidad del español para dar cuenta tanto de la fonética vernácula como de los matices de la población y las variantes de la geografía sudamericana que abunda en ríos «de crecidas feroces y silenciosas» (p. 174) y en la cual medran los hongos alucinógenos de cuyo consumo «se sale otro» (p. 180), como en las ceremonias del Santo Daime que Perlongher relató con una prosa erizada de estrías deleuzianas para luego ritualizar en auto sacramental. En los ríos que promueven la presencia del flamenco y que desmienten la superstición letrada del desierto pampeano, se desplazan Rosa, Liz y Jose remando, suplantada la carreta por el *wampo*, «tejidos los tres» (p. 182) en una trama que pervierte la cinta patria del tratado de Ludmer en un improvisado tapiz indio que certifica la unión directa.

El régimen fluvial que me permitió iniciar este merodeo por el canon desestabilizado vuelve a concurrir en el cierre. Contra las previsiones mercantiles de la Oda de Lavardén, «nuestra nación [va] migrando lentamente por el Paraná» (p. 184). En lugar del progreso comercial, *Las aventuras de la China Iron* adhiere a la sustracción final: «Sabemos irnos como si nos tragara la *nada*: imagínense un pueblo que se *esfuma* […] y se va *desvaneciendo* como un *fantasma*» (p. 185; subrayado mío). El gesto es más propicio a la literatura de mar que a la de río, esa literatura inglesa que participa de la instrucción de la China, pero no de su contexto. Se trata de una nueva incursión en la marginalidad de la literatura argentina que, luego de atravesar la pampa y espolear el canon, se resuelve por la fluidez del río y repugna la fijación territorial propia de exigencias identitarias firmes y definitivas. La gau-

chesca femenina que pretendía Lamborghini resulta una opción tibia superada por esta gauchesca paradójicamente transgénero, donde lo pampeano resigna sus privilegios al ser sometido a la utopía, y la utopía renuncia a su radicación para convertirse en un flujo de tránsitos, discontinuidades y, quién sabe, naufragios.

Referencias Bibliográficas

Amorim, E. (1988). *La carreta*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo xxi.

Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bataille, G. (2009). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Borges, J. L. (1974). «El fin» y «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz». *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, J. L. (1970). «El Evangelio según Marcos». *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Cabezón Cámara, G. (2018). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Giobellina Brumana, F. (2009). «El don del ensayo» [estudio preliminar]. Marcel Mauss. *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz, 7-60.

Halperin Donghi, T. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Halperin Donghi, T. (1980). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Jolles, A. (1969). *Formes simples*. París: Seuil.

Lamborghini, O. (1980). «El lugar del artista» [reportaje], en *Lecturas críticas* n°. 1. Buenos Aires.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Martínez Estrada, E. (1948). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz.

Perlongher, N. (2013). *Prosa plebeya*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Excursiones.

Rosa, N. (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Viñas, D. (1964). *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
Warburg, A. (2015). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: miluno.
Williams, R. (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.

Más sobre el Exilio de Carlos Arniches en Buenos Aires y sus Proyecciones Teatrales

Jorge Dubatti[1*]

No se han estudiado aún, sistemática e integralmente, la circulación y la recepción del teatro de Carlos Arniches (y de sus muchos colaboradores, dramaturgos y músicos) en la Argentina. Algunos investigadores (Ramos, 1966, 2006; Diago, 1994a; Sotomayor Sáez, 1998; Ríos Carratalá, 2003) han atendido centralmente a su presencia en nuestro país en los años del exilio, sin duda un período fundamental en la historia del vínculo transatlántico entre el dramaturgo y nuestro campo teatral. Escapando de la violencia y la falta de ingresos generada en los inicios de la guerra civil española, Arniches y su esposa, Pilar Moltó, llegaron el 9 de enero de 1937 a Buenos Aires, donde fueron fervorosamente recibidos con múltiples reconocimientos; y tomaron el barco que los llevó de regreso a su patria el 14 de diciembre de 1939. Casi tres años de relevante actividad para el dramaturgo en el teatro, el cine, la radio, etc. duró el exilio de Arniches en la Argentina. Buenos Aires admiraba su producción, pero, además, por la copiosa presencia de teatristas peninsulares, la ciudad argentina se había vuelto la «capital teatral de España», retomando una expresión de Joaquín Linares en *El Hogar* (Diago, 1994b; Dubatti, 2012, cap. II).

Otros investigadores (Pellettieri, 1989, 1993; Aisenberg, 2006) han comparado la poética de algunos de sus textos (en tanto representantes del sainete madrileño y la tragedia grotesca) con exponentes del sainete y el grotesco criollos para contrastarlos desde algunos parámetros poéticos. En nuestro caso, tras larga búsqueda, hallamos un texto que se consideraba perdido: la reescritura de Alberto Vacarezza, en clave de comedia asainetada, de la tragedia grotesca de Arniches *La locura de Don Juan,* bajo el nombre de *El viejo se ha vuelto loco*, estrenada el 17 de junio de 1943 en el Teatro Smart por la Compañía de Luis Arata con

[1*] Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes (Universidad de Buenos Aires). Correo electrónico: jorgeadubatti@hotmail.com

el título *Don Juan el almacenero*, que analizamos y editamos (Vacarezza, 2015; Dubatti, 2014a, 2014b, 2015 y 2016). Queda todavía pendiente el relevamiento de las representaciones de sus obras teatrales, en versiones españolas o locales, en la cartelera argentina. La dramaturgia del joven Arniches ya está en los escenarios de Buenos Aires desde la última década del siglo XIX. Entre las primeras representaciones de su obra en teatros porteños figuran tres zarzuelas en colaboración:

- 1894: *El reclamo*, de Arniches y Celso Lucio (música de Ruperto Chapí)
- 1896: *El príncipe heredero*, de Arniches y Celso Lucio (música de Manuel Nieto, Apolinar [sic] Brull y Tomás López Torregrosa)
- 1899: *El baile del Casino*, de Arniches y Carlos Fernández Shaw (música de Ruperto Chapí)[2]

Preparamos un extenso listado para otra oportunidad. Lo cierto es que se ha estudiado más detenidamente la presencia de Arniches en el cine argentino (Moncho Aguirre, 1994, 2001; Ríos Carratalá y Moncho Aguirre, 1994, entre otros) que en el teatro.

En este trabajo de Teatro Comparado, nos proponemos destacar un hito central de la recepción de Arniches en la Argentina, al que no se ha prestado merecida atención: el homenaje en presencia que le hizo el Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires, en 1937, a través de una conferencia sobre su teatro a cargo de Arturo Berenguer Carisomo (Buenos Aires, 4 de agosto de 1905; 2 de abril de 1998) y de su designación, diploma mediante, como socio correspondiente en Madrid. La extensa conferencia de Berenguer Carisomo, publicada oficialmente por el Ateneo Ibero-Americano en setiembre de 1937 en formato libro (con una extensión de 115 páginas, incluyendo las páginas institucionales), expresa cuánto se conocía la obra de Arniches en Buenos Aires y cómo se valoró su presencia de exiliado en el país.

El Exilio de Arniches entre 1937 y 1939

Detengámonos antes en un breve repaso de la actividad de Arniches durante su exilio. Es importante destacar que el propio dramaturgo

[2] Véanse en *La Nación* las notas sin firma, 1894, 1896 y 1899 [Referencias Bibliográficas]. También, Dubatti 1993.

define como «exilio» los tres años que atravesó en Sudamérica. Poco después de su llegada a Buenos Aires, incorporado a la compañía de sus ahijados Aurora Redondo y Valeriano León en calidad de director artístico, Arniches salió en gira por Uruguay. Antes de la representación de su obra *Yo quiero*, el 21 de enero de 1937 en el teatro Dieciocho de Julio de Montevideo, el dramaturgo leyó una «oración de gracias y de dolor», donde expresa su amargura por la situación española y analiza su vivencia:

> Señoras y señores: Perdonadme que las breves palabras que voy a tener el honor de dirigiros las lea en lugar de improvisarlas. Y he aquí el motivo. Desde que llegué a América, dejando allá, en la lejanía remota, a mi adorada patria, una honda y sincera emoción entorpece la espontaneidad de mis ideas, quitando a mis palabras su natural claridad expresiva. […]. Pensad todos en el drama de mi *exilio*, sin ser útil a mi patria por mis años provectos y teniendo, sin embargo, el íntimo dolor de mis apremios cotidianos; pensad en esto y comprenderéis mi gratitud y cómo han de emocionarme en estos instantes todas las expresiones de afecto, todas las palabras alentadoras y todas las manifestaciones de cordialidad, y así veréis que no puedo ser dueño de mi pensar, porque las lágrimas no solo enturbian los ojos, sino también los pensamiento (en Ramos, 2006, cap. xxx, párr. 19; el subrayado es nuestro).

Los investigadores coinciden en llamar «exilio» a estos tres años. Vicente Ramos afirma: «[…] como hombre y hombre español lloraba su exilio y la tragedia que asolaba su patria» (2006, cap. xxx, párr. 20). Nel Diago sostiene:

> Como el propio país, también nuestro escritor se encontraba a título personal ideológica y sentimentalmente dividido. Si en sus obras se manifestó meridianamente partidario de los humildes, de los oprimidos (*Los caciques* es una obra paradigmática en este sentido), lo hizo siempre desde planteamientos católicos, moderados y conciliadores, y aquellos no eran tiempos para la moderación. Arniches, pues, no podía sentirse a gusto en ninguno de los dos lados en conflicto. No fue esa la única razón que determinó su *exilio*. También tuvo su peso, y mucho, el aspecto económico (1994a, p. 199; el subrayado es nuestro).

Ríos Carratalá, sin embargo, relativiza el carácter forzoso del alejamiento de Arniches de esta manera:

> El anciano, metódico e infatigable Carlos Arniches siguió vinculado a los escenarios hasta sus últimos momentos, a pesar de los problemas familiares y económicos derivados de una Guerra Civil que le llevó a *un exilio relativamente voluntario* en Buenos Aires del que volvió con no pocas dudas (2003, p. 2403; el subrayado es nuestro).

Ubiquemos el homenaje del Ateneo Ibero-Americano en el contexto del exilio de Arniches. En el libro no aparece fechado, pero fue necesariamente posterior al estreno mundial, en Buenos Aires, de *El padre Pitillo*, concretado por la compañía de Aurora Redondo y de Valeriano León, en el teatro Cómico, el 9 de abril de 1937 (ya que Berenguer Carisomo analiza esta pieza y debió asistir al estreno). Calculamos que el homenaje se realizó en los últimos días de julio o en el mes de agosto, porque el conferencista cuestiona la película *Mateo*, dirigida por Daniel Tinayre (1937, p. 82, nota 2), y el film fue estrenado el 22 de julio de 1937.

Todos los investigadores coinciden en que *El padre Pitillo* fue lo más relevante que hizo Arniches en estos años, y Berenguer Carisomo menciona la obra en su conferencia (1937, p. 101). Arniches concluyó el texto en la capital argentina (había iniciado su escritura en España). El éxito —de críticas y público— fue enorme: 690 representaciones, sumada una segunda compañía, liderada por Alfredo Camiña, que realizó representaciones de *El padre Pitillo* en provincia (Diago, 1994a).

Pero *El padre Pitillo* no fue lo único que hizo Arniches en estas tierras. Consagrado al trabajo, en 1937, estrenó, con la misma compañía Redondo-León, el sainete *El ateo penitente*, y, con Lola Membrives, la pieza en un acto *La enredadora*. En agosto de 1937, participó en la creación de la Sociedad de Autores Españoles (presidente: Eduardo Marquina; vicepresidente: Arniches; secretario: Caro Valera; vocales: Antonio Quintero y Francisco Ramos de Castro), destinada a recaudar el pago de los derechos de los dramaturgos peninsulares en la Argentina. También en 1937 ofreció un ciclo de charlas en Radio El Mundo: *La vida son cuentos*, y pudo asistir al estreno del film basado en su obra *La casa de Quirós*, con Luis Sandrini, Alicia Vignoli y Miguel Gómez Bao, y dirección de Luis Moglia Barth (Argentina Sono Films). Arniches trabajó en la adaptación junto al director. Dio además conferencias, como «El alma popular de España» en el Teatro Odeón.

En la gira del verano 1937-1938, Arniches conoció La Plata, Santa Fe, Rosario y Córdoba. En 1938, da a conocer *Corazones de moda,* que desata una polémica: no era una nueva obra, sino una reescritura de *Me casó mi madre o Las veleidades de Elena*, ya conocida en Buenos Aires. De 1938 es otro relevante estreno porteño, *El tío Miseria*, también con la compañía Redondo-León, y uno menor, *La fiera despierta*, comedia en tres actos interpretada por Lola Membrives. El 25 de noviembre de 1938, Arniches y su esposa partieron hacia Francia para pasar las fiestas con sus hijas Pilar y Rosario en París. El 17 de marzo de 1939, ya estaban nuevamente en Buenos Aires. Enfermo, Arniches debió enfrentar una operación. En mayo de 1939, se estrena ¡Che, *cuidame esa loca!*, que Arniches escribe a cuatro manos con Julio F. Escobar. En julio, se conoce *La canción que tú cantabas*, film dirigido por Miguel Mileo, con guion de Arniches, protagonizado por Rosita Contreras, Julián de Meriche, Nelly Edison, Florindo Ferrario y César Fiaschi. Poco antes del regreso, Lola Membrives llevó a escena *Amor y Cía. Sociedad Limitada,* escrita en colaboración con Gregorio Martínez Sierra, y la compañía de Joaquín García León-Manuel Perales *Los grandes hombres*, una reescritura de *El Señor Badanas*. Terminada la guerra civil española, y tras recuperarse de su enfermedad, como ya apuntamos, la pareja emprendió el regreso a su país, donde llegó en enero de 1940.

Una Conferencia Magistral

¿Qué era el Ateneo Ibero-Americano que encarga a Arturo Berenguer Carisomo la conferencia «El teatro de Carlos Arniches» en 1937? En el tomo que recuperamos, se reproducen los «Propósitos» (1937, p. 110) de la institución, fundada en 1912 (cuenta, en 1937, con un cuarto de siglo), cuyo local social estaba ubicado en Lima 383, sede de la Biblioteca Popular Dr. José León Suárez. También se publica la Junta Directiva 1936-1938, presidida por José Eugenio Compiani, y la del Comité de Juventud (suerte de subcomisión con sus «Propósitos» específicos). Entre los objetivos del Ateneo Ibero-Americano, se destaca el «Promover una mayor compenetración entre los pueblos de nuestro origen por el conocimiento recíproco de sus respectivos valores intelectuales; por el intercambio de profesores, alumnos, turistas, etc., y por la conmemoración de sus fechas históricas y acontecimientos notables»

(1937, p. 110). En el cierre del volumen, se reproduce una extensa lista de «Publicaciones oficiales del Ateneo» (1937, pp. 113-114), que incluye una *Revista Ibero-Americana*, con varios números, y trabajos sobre Amado Nervo, familias coloniales ascendientes de la Casa Primo de Rivera, Simón Bolívar, Sarmiento, Cervantes, Bernardino Rivadavia, San Martín, la mujer moderna y la cultura, el poeta Pedro J. Naón, entre otros. Cierra el inventario el texto de Berenguer Carisomo, quien dedica su libro «A los hombres del Ateneo Ibero-Americano, grupo lleno de "buena voluntad", que es para mí una verdadera familia espiritual» (1937, p. 7).

En 1937 Arturo Berenguer Carisomo era un joven de unos treinta y dos años, estrechamente vinculado a la colectividad española, que hacía crítica teatral —con excelencia— en el *Diario Español*. Crítico-investigador (como se definirá más tarde en la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea,* 1982, pp. 68-69), ya había publicado, hacia 1937, varios trabajos sobre derecho romano (era abogado y doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires), Aristóteles, Ricardo Monner Sans, Julio Verne, literatura española del Siglo de Oro, así como un volumen sobre teatro, *Cr*ítica dramática: siete años de teatro (1934), notable exponente de la práctica crítico-investigativa en el país. Años después se transformaría en uno de los referentes de los estudios literarios y de la teatrología argentina (como ya hemos estudiado en Dubatti, 2017). Berenguer Carisomo publicará trabajos fundamentales en el área teatral, como *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947), o sus estudios sobre Prosper Merimée (1941a), dramaturgia nacional (1959), Federico García Lorca (1941b, 1969), las relaciones entre España y la Argentina (1953, 2003), entre muchos otros[3]. Fue también un destacado dramaturgo (1943; 1989), al que se han dedicado valiosos estudios (Garnica de Bertona, 1999; Sisca *et al*., 2005; Llurba, 2006), aunque falta aún una investigación totalizante e integradora de sus significativos aportes al campo de los estudios teatrales. Se desempeñó como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en dos oportunidades (1953 y

[3] No nombramos aquí sus trabajos sobre literatura, más abundantes que los teatrales.

1976) y fue uno de los propulsores de la creación del Instituto de Teatro (actual Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino), en dicha casa de estudios. Integró la Academia Porteña del Lunfardo como Miembro Numerario y fue director de la Escuela de Letras en la Universidad del Salvador, donde dictaba Literatura Española I, II, III y IV (Sisca *et al*., 2005, p. 7). En la mencionada *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Berenguer Carisomo destaca como sus modelos a Ricardo Monner Sans, Ricardo Rojas, Carmelo Bonet, Menéndez y Pelayo, los escritores del 98 en España (Unamuno, Azorín, Baroja), Menéndez Pidal (1982, pp. 71-72), con un gesto tradicionalista que lo muestra deliberadamente apartado de la modernización teórica y crítica internacional y local.

Son diversas las operaciones de recepción que el joven Berenguer Carisomo realiza sobre Carlos Arniches y su teatro en su conferencia. Destacaremos algunas principales.

I. En la «Dedicatoria», Berenguer Carisomo ubica a Arniches políticamente entre los «emigrantes forzados de la tragedia española» (p. 13), en alusión a su condición de exiliado y a la guerra civil española que, iniciada el 17 de julio de 1936, lleva ya más de un año de violencia y destrucción cuando se dicta la conferencia. Si bien no se hace posicionamiento explícito, ni Berenguer Carisomo, ni el Ateneo Ibero-Americano parecen estar a favor de la guerra, como se advierte luego en el análisis de *Los ateos*: en nota al pie, Berenguer Carisomo afirma que «Muchos de los caídos o fusilados de la izquierda española, en las tristes horas actuales, han muerto sacramentados» (p. 77). Podemos leer el doble sentido: a pesar de su ideología, han pedido los sacramentos antes de morir o han sido sacramentados por su sufrimiento de mártires. Volviendo a la «Dedicatoria», Berenguer Carisomo se rectifica con hospitalidad:

> Pero no es don Carlos, en realidad, un emigrado; viene como gran señor a una casa suya desconocida para recoger la cosecha de cincuenta años de trabajo en que los argentinos hemos gozado, sin tratarle personalmente, del pródigo manantial de su inagotable ingenio, viene a la casa ganada con el irresistible poder de su simpatía, viene, como dueño, a que le demos parte menguada de lo mucho que le debemos (p. 14).

Es entonces la ocasión de expresar el ideario hispánico del Ateneo: «Don Carlos: España y la Argentina somos tanto una sola y misma cosa que este agasajo es como si fuera allá en el Madrid de sus amores» (p. 14). Argentina como región de la Hispania, territorio al mismo tiempo transnacional y poseedor de diferencias locales; Argentina, también, como territorio internacional, con abundante presencia migratoria española y fecunda descendencia cultural; finalmente, Argentina como país receptor, que ofrece amparo y oportunidades.

II. Berenguer Carisomo define a Arniches como «… uno de los autores más *representativos* de la España teatral contemporánea» (p. 19; el subrayado le pertenece). Argumenta que el dramaturgo «… ha sido en la España de nuestros días el más notable autor de *sainetes* genuinos y verdaderos» (p. 24; subrayado suyo), y que el sainete es doblemente una forma privilegiada del teatro español. Primero, por su carácter popular («lo diferenciable en el arte español frente al resto del mundo es que todo él nace impelido, sostenido por la savia del pueblo, del pueblo en un sentido cósmico y actuante, no en un puro sentido decorativo u ornamental», p. 19). Segundo, porque enraíza en la tradición de las formas breves, los autos, pasos y entremeses de los orígenes de la escena española. (Más adelante, en p. 31, Berenguer Carisomo enumera la serie que componen «Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente, De la Cruz, Ricardo de la Vega, Luceño, Arniches…»; en el cierre de la conferencia, sintetizará esa genealogía: Arniches «… se inscribe en la historia literaria de España unido a esa tradición popular y castiza —lo más recóndito y noble de su opulenta carátula— que blasonaron las plumas seculares de Lope de Rueda, de Cervantes, de Ramón de la Cruz…», p. 108). Si el sainete es «forma viva de España», y Arniches el «más notable sainetero», en consecuencia, el autor representa cabalmente a España en tanto «… es, íntegramente, obra de una cerrada conexión popular y es esta masa acrisolada y viviente la única creadora legítima de todo el acaecer español» (p. 19). Para Berenguer Carisomo, Arniches es, además, en la evolución de las formas breves, el «jefe indiscutido» en una «edad de oro del *género chico*» (p. 32; subrayado suyo), que acontece ya a finales del siglo XIX.

III. Berenguer Carisomo demuestra conocer en profundidad la totalidad de la producción teatral de Arniches hasta 1937 y distingue, en

sus sainetes, «… dos períodos no cronológicos sino estimativos», de los que «el segundo —que es el mejor— se afirmó para ser la materia evolutiva del autor y el embrión de su teatro futuro» (p. 35). Por «teatro futuro», el teatrólogo entiende el género mayor, las tragedias grotescas. Al «primer sector» pertenece un «sainete primario», en buena parte escrito en colaboración con otros autores y músicos, cuyas características Berenguer Carisomo desmenuza con agudeza y enlaza con la tradición de la picaresca (pp. 35-38). El «segundo sector», el de obras que firma sin colaboradores, tiene mayor dominio de «… esos dos recursos viscerales de la especie sainetesca: el tema y el color» (pp. 38-39). Subdivide los sainetes de la segunda fase en «madrileños puros» y «regionales». Inmediatamente propone una tesis de gran lucidez: el género chico (o producción «menor») del segundo período y el género mayor (las obras en tres actos, especialmente la magistral «tragedia grotesca» arnicheana)…

> … constituye[n] una sola unidad y no hay, entre ellas, otra diferencia que la concretamente formal y extrínseca de su longitud; o sea dicho en otra forma: que la futura *tragedia grotesca* del autor estaba ínsita en sus sainetes y que estos son, en realidad, pequeñas y agudas, punzantemente agudas tragedias grotescas (p. 42; subrayado suyo).

IV. Berenguer Carisomo declara como modelo de análisis a Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, especialmente cap. XIX) y, siguiendo su ejemplo, se dedica a analizar los «rasgos más sobresalientes» (p. 42) de la producción de Arniches. Distingue así el «rasgo festival y bondadoso» (pp. 43-49); el «rasgo sincero y legítimo» (pp. 51-57); el «rasgo optimista y conciliador» (pp. 59-69); el «rasgo antisatírico: lo cordial» (pp. 71-86); el «rasgo ejemplar y didáctico» (pp. 87-95); el «rasgo edificante y voluntarioso» (pp. 97-102). Analiza varias decenas de textos arnicheanos, de género chico y mayor, incluso la colección *Madrid Castizo*. Dedica rápidas e inteligentes observaciones a *El santo de la Isidra, El príncipe Casto, El pollo Tejada, El fresco de Goya, Doloretes, La sobrina del Cura, La casa de Quirós, El amigo Melquíades, La chica del gato, Alma de Dios, El chico de las Peñuelas, Es mi hombre, Las estrellas, La locura de don Juan, El padre Pitillo* y muchos más. Berenguer Carisomo no solo demuestra ser un erudito conocedor de la obra de Arniches, sino además que posee la capacidad de inteligir la diversidad de sus

poéticas y procedimientos (sabiduría que multiplicará más tarde en el que acaso sea su mejor trabajo teatrológico, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, 1947, todavía vigente y útil).

v. Hay que destacar, en el capítulo «Rasgo antisatírico: lo cordial», las notables observaciones de Berenguer Carisomo sobre el grotesco teatral y la tragedia grotesca arnicheana (pp. 79-86). Define el grotesco como «… una de las formas más acusadas del teatro contemporáneo», cuya «diabólica estructura ha hecho pensar en una novedad rigurosa de la posguerra», es decir, posterior a 1917, finalizada la Primera Guerra Mundial (p. 79). Encuentra antecedentes del grotesco, sin embargo, en *El café*, de Moratín, y en *Un drama nuevo*, de Manuel Tamayo y Baus. Define el personaje grotesco a partir de categorías de Henri Bergson (*La risa*) y en su relación con lo trágico, la tensión entre mundo objetivo y subjetivo (pp. 79-80). Un momento sobresaliente de la conferencia es el del análisis comparativo de *Mateo*, de Armando Discépolo, cuando todavía no se ha configurado el canon del grotesco criollo:

> Entre nosotros, por ejemplo, Armando Discépolo tiene escrito un «grotesco» perfecto, se llama: *Mateo*. Michele Salerno es un pobre cochero de plaza en el último extremo de su ruina moral y material, pero el desdichado no comprende que su desgracia proviene de algo fatal e inexorable en la vida: el progreso, la natural evolución de las cosas, su «criterio» —ahí radica el *grotesco*— achaca todo el mal a la invención del automóvil […]; tan honda es la penetración estética de este «grotesco» que en otro momento del mismo cuadro Salerno exclama resumidamente: «*estamo todo loco*», porque «grotesco» es eso: la locura de dos realidades interferidas (pp. 81-82).

Para Berenguer Carisomo, la reciente versión cinematográfica de *Mateo* (dirigida por Daniel Tinayre, estrenada el 22 de julio de 1937 y protagonizada por Luis Arata, Ada Cornaro, Enrique Santos Discépolo y José Gola) carece de «la intensidad dramática de este *grotesco*» porque «ha perdido todo su profundo valor humano» (p. 82, nota 2). Define el film como una «versión épica (novelesca)» del grotesco discepoliano. «Un testigo más para mi ya vieja idea [de] que el *cine* nada tiene que ver con el *teatro*» (p. 82, nota 2; subrayado suyo). Según Berenguer Carisomo, la más admirable expresión de grotesco en el tea-

tro de Arniches es *La señorita de Trevélez*, «tragedia ácida, saturada de penetrante humanidad» (p. 83). «El ridículo finca en la desconexión de dos tiempos [el objetivo y el subjetivo]; en esa figura del *tiempo irreversible*, uno de los cuatro temas básicos del "grotesco" de Pirandello» (p. 84), sintetiza Berenguer Carisomo.

Conclusiones

Nuestro objetivo ha sido rescatar la conferencia de Arturo Berenguer Carisomo como hito central en la historia de la recepción del teatro de Carlos Arniches en la Argentina, especialmente en el período de su exilio. Berenguer Carisomo recibe a Arniches como «emigrante forzado de la tragedia española» (p. 13) y, al mismo tiempo, despliega la hospitalidad de una plaza teatral que demuestra, a través de su crítico-investigador teatral, un profundo y abarcador conocimiento de la producción del dramaturgo (nombra y analiza varias decenas de sus textos) y de la historia del teatro español y europeo. Nuestro teatrólogo propone una lectura de la identidad cultural española y de su relación con la forma popular del sainete, a la vez que caracteriza a Arniches como exponente «representativo» (p. 19) de la cultura viva y ancestral en España. Divide su obra en dos períodos y sostiene la tesis de la unidad entre género chico y género mayor en la segunda etapa. Señala los «rasgos» (*passim*) más relevantes del teatro de Arniches y finalmente teoriza sobre el grotesco, para comparar precursoramente el grotesco criollo discepoliano (*Mateo*) y la tragedia grotesca arnicheana (*La señorita de Trevélez*). Destaca *Mateo* cuando aún no se ha configurado la consagración del grotesco criollo. En suma, Arturo Berenguer Carisomo articula, en 1937, una de las lecturas más agudas y totalizantes de la obra de Arniches producida en la Argentina, poco considerada hasta hoy por la bibliografía comparatista, y que merece ser atendida.

Referencias Bibliográficas

S/d. (1894, jul. 28). «Buen estreno de *El reclamo* en La Zarzuela». *La Nación* [Buenos Aires], p. 4, c. 6, sección «De fiesta en fiesta».

S/d. (1896, mar. 12). «Una más [*El príncipe heredero*]». *La Nación* [Buenos Aires], p. 5, c. 5, sección «Teatros y fiestas».

S/d. (1899, nov. 12). «*El baile del Casino*». *La Nación* [Buenos Aires], p. 5, c. 5, sección «Teatros y conciertos».

Aisemberg, A. (2006). «La representación de lo popular: del sainete español al sainete criollo». Pellettieri, O. (dir.). *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina* (pp. 13-28). Buenos Aires: Galerna.

Berenguer Carisomo, A. (1934). *Crítica dramática: siete años de teatro*. Buenos Aires: Tor.

Berenguer Carisomo, A. (1937). *El teatro de Carlos Arniches*. Buenos Aires: Publicación Oficial del Ateneo Ibero-Americano.

Berenguer Carisomo, A. (1941a). *Merimée y su Teatro de Clara Gazul*. Buenos Aires: Hispania.

Berenguer Carisomo, A. (1941b). *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Edición del autor.

Berenguer Carisomo, A. (1943). *Teatro de cámara I*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina.

Berenguer Carisomo, A. (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Berenguer Carisomo, A. (1953). *España en la Argentina (ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Buenos Aires: Club Español.

Berenguer Carisomo, A. (1959). Introducción. En AAVV. *Teatro argentino* (pp. XI-XLIV). Madrid: Aguilar.

Berenguer Carisomo, A. (1969). *Las máscaras de Federico García Lorca*. 2ª. ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Eudeba.

Berenguer Carisomo, A. (1982). «Arturo Berenguer Carisomo». Altamirano, C. y Sarlo, B. (coords.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* (pp. 68-72). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Berenguer Carisomo, A. (1989). *Jasón ha perdido el tiempo*. Cuatro actos, un prólogo y una introducción. Buenos Aires: Ediciones Filofalsía.

Berenguer Carisomo, A. (2003). *España en la Argentina (ensayo sobre una contribución a la cultura nacional)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/espana-en-la-argentina-ensayo-sobre-una-contribucion-a-la-cultura-nacional--0/

Diago, N. (1994a). «La etapa argentina de Carlos Arniches». Ríos Carratalá, J. A. (ed.). *Estudios sobre Carlos Arniches* (pp. 199-213). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.

Diago, N. (1994b). «Buenos Aires, capital teatral de España (1936-1939)». Pellettieri, O. (ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa (Teatro español, iberoamericano y argentino)* (pp. 17-32). Buenos Aires: Galerna-Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Dubatti, J. (1993). «El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900)». Martínez Cuitiño, L. y Lois, É. (eds.). *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 473-483). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Argentina de Hispanistas, t. I.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Dubatti, J. (2014a). «De la tragedia grotesca a la comedia asainetada. Alberto Vacarezza reescribe a Carlos Arniches en *Don Juan el almacenero*». Sikora, M. y Rodríguez, M. (eds.). Fernández Frade, D. (coord.). *Poéticas del disenso* (pp. 53-56). Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (2014b). «De la tragedia grotesca a la comedia asainetada. Alberto Vacarezza reescribe a Carlos Arniches en *Don Juan el almacenero*». Cristófalo, A., Ledesma, J., Bonifatti, K. (eds.). *Actas V Congreso Internacional de Letras Transformaciones Culturales Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. A cien años de creación de la cátedra de Literatura Argentina. En homenaje a Ana María Barrenechea* (pp. 3047-3051). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. Disponible en http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0397%20DUBATTI,%20JORGE.pdf

Dubatti, J. (2015). «Alberto Vacarezza inédito, de la juventud a la madurez: *La noche del forastero* (1904) y *El viejo se ha vuelto loco [Don Juan el almacenero]* (1943)». Vacarezza, A. *Alberto Vacarezza, inédito: La noche del forastero, El viejo se ha vuelto loco [Don Juan el almacenero]* (pp. 5-52). Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.

Dubatti, J. (2016). «El teatro de Carlos Arniches en la Argentina: nuevas notas sobre *Don Juan el almacenero* de Alberto Vacarezza». Funes, L. (coord.). *Hispanismos del Mundo. Diálogos y Debates en (y desde) el Sur* (pp. 129-136). Buenos Aires: Miño y Dávila, Asociación Internacional de Hispanistas, Asociación Argentina de Hispanistas, libro y CD, Anexo Digital, Sección III.

Dubatti, J. (2017). «Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina». *Culture Teatrali. Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, Nuova Serie, 26, 196-212.

Garnica de Bertona, C. (1999). «Otro Fausto argentino: *La piel de la manzana* de Arturo Berenguer Carisomo». AA. VV. *Literatura: Espacio de contactos culturales. Actas Cuartas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* (pp. 1041-1054). Córdoba: Editorial Comunicarte/Asociación Argentina de Literatura Comparada, t. III.

Llurba, A. M. (2006). «Berenguer, el teatro y las hijas de Eva». *Signos Universitarios*, 25 (1), 149-162.

Moncho Aguirre, J. de M. (1994). «Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica». Ríos Carratalá, J. A. (ed.). *Estudios sobre Carlos Arniches* (pp. 229-252). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Moncho Aguirre, J. de M. (2001). *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-adaptaciones-de-obras-del-teatro-espanol-en-el-cine-y-el-influjo-de-este-en-los-dramaturgos--0/

Moncho Aguirre, J. de M., y Ríos Carratalá, J. A. (1994). Carlos Arniches y el cine hispanoamericano. *España Contemporánea*, VII (1), primavera, 83-92.

Pellettieri, O. (1989). «El sainete español y el sainete criollo, géneros diversos». En *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas* (pp. 113-126). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, t. I.

Pellettieri, O. (1993). «El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos». Vacarezza, A. *T. I* (pp. 13-26). Buenos Aires: Corregidor.

Ramos, V. (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid: Alfaguara.

Ramos, V. (2006). *Vida y teatro de Carlos Arniches* (2ª. ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/vida-y-teatro-de-carlos-arniches--0/ Especialmente, cap. xxx, «En Argentina», sin paginar.

Ríos Carratalá, J. A. (2003). «Arniches y el teatro cómico». Huerta Calvo, J. (dir.). *Historia del teatro español. T. II: Del siglo XVIII a la época actual* (pp. 2393-2418). Madrid: Gredos.

Sisca, C., *et al*. (2005). «Homenaje a Arturo Berenguer Carisomo (1905-1998)». *Gramma*, 16 (40), 7-42.

Sotomayor Sáez, M. V. (1998). «La obra de Arniches en Argentina y Uruguay 1937-1940». *Teatro, público y poder. La obra dramática del último Arniches* (pp. 35-60). Madrid: Ediciones de la Torre.

Vacarezza, A. (2015). *Alberto Vacarezza, inédito: La noche del forastero, El viejo se ha vuelto loco [Don Juan el almacenero]*. Estudio preliminar de Jorge Dubatti (pp. 5-52), establecimiento de textos por Jorge Dubatti y Nora Lía Sormani. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS.

María Zambrano y el Pensar Atlántico

Julio Ortega[1*]

María Zambrano volvía, por fin, a Madrid después de cincuenta años de exilio, y mi amigo Javier Ruiz, que estuvo comprometido en ese feliz trámite, le ha dicho que escribo sobre Vallejo y Lezama, que paso unos días en Madrid y que me gustaría conversar con ella sobre esos poetas. Nos esperaba la tarde del sábado, y con Javier, Julia Castillo y César Antonio Molina nos encaminamos en peregrinaje a su piso frente al Retiro, como si fuésemos a consultar el oráculo ese verano de 1984. María es una filósofa que escribe espléndidamente porque piensa poéticamente. Tengo sus libros anotados y subrayados, no sin bochorno. Ya con ella aprendimos que toda verdad es compartida, y que todo relato es una confesión.

Uno conversa con su pensamiento como si su monólogo estuviese siempre acompañado. Desde la intimidad de su voz, ella debate con sus premisas y sus deducciones como si se tratase de un diálogo interlocutorio. La idea de Nietzsche de que todo lo profundo necesita una máscara suscita en María una sutileza: la suya fue la soledad. Debe haber sido la soledad más poblada, ya que su tertulia incluía a Platón, la mística y el método comparativo de sumar, que practicó su maestro, Ortega y Gasset. Pero escuchando mejor su voz desplegada, reconocemos que su clara filosofía es un diálogo que suma el placer de la inteligencia, que reconoció en sus lecturas, hechas de fraterna intimidad, el pensamiento a la vez idealista y sensorial, esto es, transfigurado, de José Lezama Lima. Menos evidente es el diálogo con la otra orilla que la lengua castellana tiene en la obra de Jorge Luis Borges; ese sobresalto visionario reconstruye a la lengua española como un idioma, por fin, internacional y transfronterizo. Con Borges y Lezama, María Zambrano le dio al lenguaje español una nueva articulación: la capacidad de pensar este mundo como si otro mundo, liberado por la inte-

[1*] Catedrático de *Hispanic Studies* en Brown University. Director del *Transatlantic Project*. Correo electrónico: julio_ortega@brown.edu

ligencia, fuese posible. A esa promesa se debió *Sur*, la gran revista que sostuvo Victoria Ocampo y donde Lezama y Zambrano se daban cita entre frases pintureras y cláusulas de incisos y volutas.

Cada uno de ellos (Zambrano, Borges y Lezama, esas tres torres del castillo remozado por la prosodia sobre-cotidiana) le dieron a esta lengua un horizonte visionario; como si sus obras retomasen la lección clásica del imaginario fundacional, que diseñaba el proyecto de una comunidad; solo que, esta vez, reconstruida en español, plena de anticipaciones de una república siempre en obras. Prevista desde la prodigalidad terrestre (Lezama), promovida por la mutualidad de la inteligencia crítica (Borges) y sustentada por el pensar a los otros como nuestra comunidad (Zambrano). Borges, Lezama y Zambrano trazaron el imaginario transatlántico moderno sumando la abundancia americana, que Lezama concibe como una utopía de fecundidades; mientras Borges deconstruye la Enciclopedia, como si nos debiéramos a la cartografía de una nueva Biblioteca; Zambrano adelanta la crítica política de la condición femenina en español. En esa ruta transatlántica, nos toca afirmar caminos de concurrencia, diversidad y horizonte.

Entre 1931 y 1936 María Zambrano vivió en Madrid, donde escribió su tesis sobre Spinoza y, en la universidad, fue asistente de metafísica. Me pregunto si su tarjeta de visita rezaba:

MARÍA ZAMBRANO
Asistente de Metafísica

Yo acudiría en pos de tanta asistencia. Siguiendo las huellas del pensamiento de César Vallejo en España, he visitado las revistas *Cruz y raya*, *Revista de Occidente* y *Hora de España*, de cuyos equipos editoriales María formaba parte, junto a José Bergamín y Juan Gil Albert, otros dos prosistas del alba, esto es, de agudeza celebratoria. Esas revistas hoy nos parecen poseídas por una fe en nosotros, convertidos por la lectura en personajes del futuro. María Zambrano forjó su propio lenguaje, que no fue una mera equidistancia entre el discurso filosófico y el comentario de opinión, sino, desde temprano, la intimidad inquisitiva que tramaba el valor de las palabras. Su pensar es un decir más próximo que el seminario y más apelativo que el tratado. Me hace re-

cordar la virtud de algunos maestros, que era la elocuencia sumaria que prolongaban después de clase. Su libro *Los intelectuales en el drama de España* (1937) se emparenta con el pensamiento católico francés de izquierdas, presente en la revista *Esprit*, de Emmanuel Mounier. Vallejo debe haberla leído dialógicamente, ya que comparten, Vallejo y Zambrano, el culto de la virtualidad. Y es evidente que viven la urgencia de un lenguaje habitable; leerlos es preguntarse por uno mismo. La articulación transatlántica, se diría, gesta un lenguaje para proteger y acrecentar la parte de la lengua que les ha tocado rearticular. Así, Lezama prolonga el Barroco para celebrar la fecundidad de su visión americana; Borges se diría que hace de la Biblioteca un hogar placentero donde la nación documenta su ironía y María sostiene la idea de la Universidad como iglesia universal, donde el diálogo es un acto de fe civil, antiautoritaria y gozosa.

Cuando le estrechaba la mano que me extendía, bajando la voz, me dijo:

—No sé si Ud. lo sabe, pero yo fui la novia de José Lezama Lima.

Todavía me parece haber entendido mal, porque la declaración de amor platónico me desconcertó, no supe qué decir y reí francamente a gusto. Su buen humor me recuperó. Todavía me pregunto si María ponía a prueba a sus visitantes con alguna vuelta de tuerca y un sobresalto de agudeza.

—Aunque tengo que decirle —me dijo, enseguida— que el famoso capítulo de *Paradiso,* que es un tratado sobre Eros, me resultó más bien pobre de lenguaje, lo que es desconcertante porque el libro es de una gran elocuencia.

Reímos todos, aliviados.

—Solo le reprocho —siguió ella, divertida— lo explícito, porque el español es una lengua muy rica, dada a la metáfora, y todo puede decirse figurativamente.

Me impresionó la frescura de sus ideas tanto como su comodidad en el arte de la tertulia. Quizá por eso, me pareció que esta conversación ocurría dentro de otra. No repetida, sino prolongada. Le conté que la habíamos recordado en casa de Luis Loayza, en Ginebra, con José Ángel Valente, Américo Ferrari y Raúl Déustua. Mencioné a los amigos que Lucho había convidado cuando me hospedó en su piso,

creo que todos ellos la habían frecuentado en Ginebra —no sin las pausas que interrumpe la conversación del exilio—. De su tiempo en Roma, tuve noticias por Tomás Segovia y Sergio Pitol. Con Valente mantuvo una amistad de referencias hondas, que terminó mal y sin explicaciones. María, me pareció, estuvo siempre rodeada de amigos, pero, en el áspero camino del exilio, perdió a varios. Sergio Pitol, que frecuentó la tertulia de María en Roma, me contó que, en el verano romano, bajo el sopor del farragoso, María dormitaba. Para despertarla, tenían un código: decir, en voz baja: «Ro-sa Cha-cel...». María despertaba entre rayos y truenos.

A propósito de sus amigos americanos, recordó ella con afecto a Alfonso Reyes. Como los españoles de su tiempo, ella seguía conversando para siempre con la agonía de la guerra civil. En el primer exilio, me contó, Reyes la acogió en México y la ayudó consiguiéndole una plaza de profesora de Filosofía en una universidad de provincias, creo recordar que la de Mérida. Me dijo que, de pronto, se vio predicando Platón a los indiecitos. Un día, recordó, estaba sentada frente al lago, sola, cuando alguien la llamó y, al volverse, vio a Reyes que la saludaba con la mano en alto. Se sentó a su lado y le dijo «María, los mexicanos sufrimos con Ud.». Ella entendió que Reyes la acompañaba en el luto por España. Y recuperó la fe en las palabras. Todos los mundos legibles (desde la tradición clásica, hasta la vocación humanista; desde la emblemática de la tragedia al saber místico) fueron para su pensamiento parte del principio de articulación que, a nombre del conocimiento, humaniza nuestro breve turno.

Volvía yo de la Abadía de Montserrat adonde había ido a visitar el único ejemplar conocido de *España, aparta de mí este cáliz*, el canto de Vallejo a la República española en batalla contra la insurgencia y sus aliados. Ella no sabía que ese libro se daba por desaparecido, y le interesó la historia que había yo reconstruido. Para mi asombro, recordaba con nitidez esa edición, que tuvo en sus manos. Recordó el papel de pobres en que fue impreso, evocó la convicción ética del poema y hasta me hizo un retrato de Vallejo. Estaba ella en Valencia, contó, en una comida de españoles. De pronto, en medio del vocerío advirtió un silencio grave. Y vio al hombre que era Vallejo, calmo y solo, en el otro extremo de la mesa. Me impresionó, me dijo, la intensidad de su

silencio, pero, sobre todo, el brío de su cabeza. Era una cabeza fina, de frente amplia y clara. Una cabeza cuyo silencio le daba una poderosa dignidad. ¿Trotskista Vallejo? Era una acusación más de la enemistad de la época, protestó. Y enseguida, a modo de demostración, nos contó que, cuando Antonio Machado estaba en Barcelona, alojado en una casa de la República, mientras se organizaba su salida a Francia, recibió la visita del poeta Emilio Prados. Charlaron a gusto. Y al acompañarlo Don Antonio a la puerta, mientras se despedían, escucharon el canto intenso de un pájaro y miraron hacia el árbol de la calle. Quedaron en silencio, absortos, y Machado le dijo a Prados: «No se lo cuente Ud. a nadie. Nos acusarán de trotskistas».

También recordó, con horror, la noche que contempló desde su ventana, en Barcelona, las luces que palpitaban en el horizonte como fuegos fatuos; solo que era el fuego de los bombardeos y los cañones, cruzando el cielo oscuro como un espectáculo que, de pronto, le pareció grandioso; pero de inmediato se le sobreimpuso el pavor de esas luces de muerte.

En otro momento de nuestra conversación, no sé a guisa de qué, se mencionó a José Ortega y Gasset. Ella habló con afecto de su maestro. Nos dijo que le había enseñado que la filosofía debe dar alegría. El Sr. Kant, siguió, me ha dado alegría más de una vez. En cambio, el Sr. Marías me entristece. Lo dijo como una broma de cenáculo, aunque asomaba cierta rivalidad por la atención del maestro, quien la tuvo más por Marías.

Soy pésimo con las despedidas. Me pareció que habíamos tomado mucho tiempo de María, y luego del té que repartió su ayudante, cuyas virtudes ella encomió, empecé a despedirme.

—Pero por qué se marchan —protestó María—. ¡Si estábamos tan contentos en compañía de Vallejo y Lezama!

Habíamos charlado más de una hora, y ella no se había movido de su silla de mimbre. Pero cuando nos despedíamos, sintió la necesidad de ponerse de pie para darnos una mano pesada y triste. Lo hizo con dificultad, y, en ese momento, entendí lo anciana que era y el talento con que había sobrevivido su época como el último testigo de su España heroica. Había remontado la guerra civil, como mucha gente, es cierto, pero, en su caso único, como pensadora que actualizaba, con

la agonía, la suerte de la filosofía como consolación, esa melancólica herencia hispana. Hizo de la precariedad del exilio una coordenada contemporánea de la conversación transatlántica y, con urgencia ecuménica, reanudó otra vez la fe en el saber, la religiosidad que celebra lo humano y la agudeza del lenguaje que nos piensa como la humanidad salvada de los abismos modernos.

Todo el tiempo me pareció estar charlando con una mujer sin edad. Solo cuando ella intentó ponerse de pie para despedirnos y reclamó ayuda, me embargó una cruda tristeza. Como si ella hubiese envejecido un siglo, y su paso dudoso fuese a quebrarse. Mientras refulgía el fuego de su pensamiento libre, mientras nos cedía parte de su memoria para recordarla como si su historia fuese nuestra, ella carecía de edad, y su brío nos había embargado.

Ya en la amplia calle, buscando un café, Javier advirtió mi desconsuelo y me dijo:

—Es conmovedor que esa inteligencia poética sobreviva a su tiempo trágico, a pesar de su edad y su salud.

Lamento haberme despedido bruscamente, dije. No hay otro modo de despedirse de ella, me consoló él. Me doy cuenta, ahora, que seguía protegiendo a su interlocutor con ese español del exilio, florecido en América y pleno de futuro. Todas las guerras civiles las seguiremos ganando en este español de las mezclas, ahora haciéndose cargo de la violencia. El femicidio, la corrupción y la vida cotidiana convertida en mercado.

Lo que no podía yo prever es que prologaría ella un librillo con nuestros poemas. Ocurre que la idea de reunir poemas que aludan a cuatro continentes se originó en el viaje que hicimos Julia Castillo, Javier Ruiz, César Antonio Molina y yo a Toledo. César era, por entonces, director del suplemento cultural de *Diario 16*, desde donde había puesto al día la lectura del gran exilio español que retornaba a España. Fuimos a visitar lo que había sido la casa de mi poeta preferido de los años mozos, Garcilaso, y quedé conmovido de que estuviese demolida. Javier me ha recordado que evoqué la posible visita del Inca Garcilaso a esa casa en pos de su ilustre pariente. Me doy cuenta hoy de que nuestra conversación al pie de esas ruinas ocurría dentro de la conversación de los dos Garcilasos. Esa escena filológica fue el ori-

gen de mi «Autorretrato Toledano». Un poema que pretendía añadir una piedra cuzqueña a la piedra ignita del Escorial, para que el fuego sea mutuo. En un cuaderno fatigado, he encontrado el manuscrito y veo que el poema lleva lugar y fecha: Torre Valentina, Gerona, 24 de agosto de 1983. César tenía un canto a Machu Picchu, producto de su visita a los dioses de lo alto. Propuse a Enrique Lihn, que, por entonces, era mi invitado en la Universidad de Texas, en Austin, contribuir con una secuencia de sus poemas a la India, lo que hizo con gusto. Julia Castillo había dialogado, en uno de sus grandes poemas hondos, con el lago salino de Chott, en Túnez, de modo que su poema era una imagen de África. Javier le contó a María del libro que se acababa de concebir entre los cuatro y que se llamaría *Los cuatro continentes*. María lo decidió de inmediato: «Yo escribiré el prólogo», anunció. Fue publicado por la Diputación Provincial de Huelva en la Colección de Poesía Juan Ramón Jiménez, en 1986. La grácil firma de Juan Ramón decora la carátula.

María dijo en su prologuillo:

> La cosmogonía se ha hecho presente escasamente en la cultura de los que vivimos en este lado del mundo. Y esta carencia se hace sentir particularmente en el momento en el que vivimos. Por ello hay que señalar este intento en el que cuatro poetas han trazado independientemente unos de los otros los eslabones fragmentarios de una cosmología contemporánea, desde los cuatro continentes de nuestros clásicos: Europa, África, Asia y América, una experiencia poética en nuestra lengua que va más allá de su vinculación con lo terrestre.
>
> Sabemos de la existencia de una cosmogonía musical de Marius Schneider. Esta ha de ser una visión integradora y esencial del pensamiento del autor del revelador estudio sobre los animales-símbolos. En el caso que nos ocupa veríamos un acercamiento a una cosmogonía en paralelo. Cosmología, en verdad, en la medida en que la música es parte del logos, de la razón. Una visión integral a la altura de la Palabra, que se está haciendo, que estaba naciendo.
>
> Se trata de la unificación, de la unidad de la multiplicidad de los tiempos. Desde estos cuatro continentes se llega a una aproximación, a los bordes de esa cosmología unificadora que brota de la Palabra.

Copio uno de los poemas de Julia Castillo para devolverle la palabra a María Zambrano y que el diálogo atlántico nos alumbre el camino:

Mensajero —el
horizonte—
del amor de la montaña
cuando divisa al
desierto
en brazos de la distancia
da su secreta
correspondencia
a las llamas de la luz:
el calor le habla
al viento
el viento
le habla a la arena
el horizonte
se tiende sobre la imagen
de sí mismo
que le aguardaba:
inmóvil
sueña con que en la noche
el beso
aunque fugaz
de una estrella
sobre su frente
le borre todo recuerdo
de la prisión
sin límites en que yace:
cuya ventana
sola es el sol
cuya soledad
la luz
no admite
en su compañía
ni a una sombra
siquiera

Acababa yo de volver a Madrid a comienzos de enero de 2010 cuando, en la Agenda de *El País*, leí que el filósofo José Luis Pardo presentaba esa noche, en el Círculo de Lectores, una antología de María Zambrano, compilada por otro amigo recientemente muerto, José Miguel Ullán, cuya admiración por la actualidad de María compartí desde la crítica contra el habla sustitutiva que nos hacía perder el mundo. El poema, para Ullán, era por eso la contra-dicción de la palabra, en sus manos,

hecha grafismo, traza y refiguración. De modo que me encaminé hacia el Círculo de Lectores con tiempo y sin prisa. Yo sabía de memoria esa ruta, pero, en una u otra esquina, he perdido el rumbo. De modo que acudí a un quiosco de periódicos y le pregunté al poco amable vendedor por el Círculo. Pero el pobre todavía digería su cuota de mala leche y se limitó a gruñir. De la sombra se asomó un hombre aún joven, grueso y severo:

—Yo sé dónde está el Círculo de Lectores— me dijo, pero su lengua trabada dificultaba entenderle, era tartamudo. Sentí la mano robusta de María que me guiaba a su evento gracias a este rústico mensajero. No se me escapó esa filosófica ironía, digna del travieso ingenio de la antologada.

La presentación de Pardo fue inspirada, académica, justa. ¿Preguntas? Levanté la mano. Y conté el episodio de mi guía. Todos reconocieron en la metáfora del tartamudeo el primer gesto de la palabra viva. ¡María habría aprobado la lección del mensajero! Lola Ferreira, el alma del Círculo, me obsequió un ejemplar de la amplia antología de Ullán. Volví a mi hotel caminando liviano y de memoria, acompañado por María y por José Miguel. ¡Estábamos más elocuentes que nunca!

Una de las revistas donde María colaboró asiduamente fue *Sur*, que, entre fines de los años treinta y comienzos de los años cuarenta, era un cruce de caminos, unos de trayecto europeo, otros de ida y de vuelta local. *Sur* asumía la hipótesis virtual compartida por las revistas de largo aliento: adelantar camino, proyectar puentes, compartir la actualidad, exorcizando, con cierto entusiasmo, las penurias locales. No eran europeístas, como se dijo (he olvidado quién lo dijo). *Sur* abría un espacio argentino dentro de una biblioteca cosmopolita. Estuve revisando los números donde aparecen las crónicas de María, actuales y urgidas: brilla en ellas la dignidad de la derrota. Esa conciencia sacrificial es, de por sí, elocuente: España, nos dice, sucumbe ante el fascismo que ensombrece a Europa, pero España no está sola, agonizan con ella las repúblicas modernas, hechas para un futuro salvado por el lenguaje. Nos dice, por lo tanto, que todos tenemos un papel en la pérdida de España: su agonía la hace más nuestra. Pronto, los trayectos transatlánticos habrán hecho el camino del reconocimiento,

entre rutas que confirman nuestras tareas. Siempre por pensarse. Es decir, por hacerse. Como un eco de esas tareas de crítica esperanzada, Octavio Paz llegó a decir: «La revista es la patria».

En México, en Cuba, en Chile y en *Sur* de la Argentina, María Zambrano reconoce que el lenguaje español es uno y muchos, y que esa diversidad es de por sí un pensamiento salvador, cuya función es de denuncia y solidaridad, pero también de agonía, alarma y promesa. Escribiendo desde la otra orilla, en verdad, María se sabe leída como testigo de la tragedia de España. Esta visión cristológica no es solo suya, la expresan varios poetas y ensayistas, y, evidentemente, desde España para el mundo, la dirá mejor el peruano agonista, que escribe su epístola de una nueva Biblia, la que promete: «Solo la muerte morirá». Y, en efecto, muere en el poema.

Le Palais du Vocabulaire: los Cuadernos y las Cartas de Alejandra Pizarnik como «Enciclopedia» de su Escritura

Cristina Piña[1*]

Creo que es casi innecesario señalar la importancia que tiene para los investigadores y críticos, cuando estudiamos a un autor, conocer lo que Umberto Eco llamó su «enciclopedia», por la cual se entiende, en palabras simples, el conjunto de pautas culturales que están implícitas en su escritura. Es decir, los autores, pensadores y corrientes estéticas que han ido configurando su escritura, su poética y su concepción del escritor.

El acceso a dicha enciclopedia, si bien prioritariamente se logra a través de la obra en concreto, se capta de manera más cabal a partir de diferentes elementos vinculados con su tarea literaria, entre los cuales ocupan un lugar fundamental la biblioteca del escritor, sus cuadernos de notas, sus diarios y, en algunos casos, su correspondencia. Por más que hay escritores de los cuales no poseemos muchos materiales de este tipo o la totalidad de los diferentes elementos, en el caso de Alejandra Pizarnik, contamos con todos ellos.

En otro sentido, además de la importancia *per se* que tiene el acceso a la enciclopedia de cualquier escritor, en lo que respecta a Pizarnik, resulta de especialísima relevancia debido a que, como lo hemos señalado prácticamente todos los críticos que nos hemos ocupado de su obra, esta está formada, de manera prioritaria, por la palabra ajena —como diría Bajtín—, en tanto las relaciones intertextuales que establece con las palabras de diferentes escritores constituyen un factor esencial de ella, y el gesto de apropiación, la textura misma de su escritura. Porque sus poemas y prosas están constituidas, en gran medida, por palabras, versos y expresiones —cuando no frases enteras— de otros escritores —sea admirados o parodiados—, formando una suerte de

[1*] Poeta, ensayista, profesora, traductora y profesora emérita de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com

patchwork que, sin embargo, no es un mero plagio o pastiche, ya que su manera de trabajarlos, incluirlos y combinarlos entre sí constituye la peculiaridad especifica de su escritura.

En este sentido, compartían con Edgardo Cozarinsky, amigo de Alejandra a partir de su vuelta de París, la idea de que en todo había un texto y de que la tarea del escritor pasaba por una labor de montaje, corte, *collage*, inserción y desarrollo de fragmentos, rearmado formal y constante depuración verbal. Es decir, por un cuidadoso trabajo con la palabra ajena, que es, simultáneamente, un proceso de apropiación[2].

Y ese trabajo, en efecto, determina que, en ningún momento, dejemos de percibir su voz propia, debido a que su escritura se halla a tal punto configurada por el minucioso trabajo sobre la palabra ajena, que logra convertirla en propia y original. Porque la apropiación de esta, cuando ocurre, compone una atmósfera verbal que, cada vez, se va especificando más como «estilo Pizarnik» —en sentido deleuziano[3]—, caracterizado, en el caso de los poemas —ya que sus prosas presentan rasgos diferentes, como lo señalaré más adelante— por un cuidado extremo en la forma de disponer y articular las palabras; un tono que oscila entre la solemnidad, el encantamiento, la desolación y una enunciación que se rodea de un halo de misterio; la remisión a un canon prestigioso en cuanto a la selección léxica; la ausencia de alusiones a cualquier contexto espacio-temporal específico; un imaginario fuertemente vinculado con el surrealismo y la exclusión de cualquier referencia tanto a lo cotidiano como al cuerpo en general y a la sexualidad en particular.

Sin embargo, no todos los textos —como acabo de apuntarlo respecto de aquellos en prosa que escribe sobre todo al final de su vida— tienen una idéntica forma de vinculación con la palabra ajena. En efecto, como el pastiche reescrito *La condesa sangrienta* —donde el grado de apropiación del lenguaje de Valentine Penrose ha llevado a Patricia Venti a hablar de «traducción como reescritura» y a interrogarse acerca de si nos encontramos ante un caso de plagio o de intertextuali-

[2] Conversación con Edgardo Cozarinsky en ocasión de la preparación de su biografía.

[3] Gilles Deleuze. *Crítica y clínica.*

dad[4]—, desde mi perspectiva, en él todavía se impone el *estilo Pizarnik* a la imaginería y a las palabras de Penrose, lo cual nos lleva a considerar el texto —más allá de otras determinaciones que tienen que ver con la hibridación genérica— como una estilización, en sentido bajtiniano, donde la tendencia es a la fusión de las voces en principio divergentes. En ese sentido, el *estilo Pizarnik* talla su lengua extranjera —que para Deleuze es el rasgo que caracteriza al verdadero escritor (Deleuze, 1996, p. 17)— recurriendo a la palabra ajena. Pero, cuando llegamos a *Los perturbados entre lilas* y, fundamentalmente, a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, se quiebra ese efecto de *estilo* que delimitaba el terreno de la voz lírica. Dicho desfondamiento se produce, para mí, ante todo porque irrumpe una masa lingüística de excentricidad y de heterogeneidad irreductibles, que hace estallar el lenguaje que, hasta ese momento, para la poeta había constituido su «patria», su estilo. Pero también porque el sujeto de la enunciación se anula para darnos la sensación de un discurso absolutamente privado de subjetividad y, por momentos, delirante. Dicha desubjetivización nada tiene que ver con la impersonalidad que, a partir de Mallarmé, constituye un rasgo de la poesía contemporánea, y que Deleuze también destaca de manera especial, sino de la pérdida de cualquier dominio sobre el lenguaje, lanzado a una desorganización delirante, como acabo de decir.

Esa masa heteróclita se configura según lo que podríamos llamar una estética del desecho textual, en tanto se trata de un lenguaje articulado a partir de injertos/cortes/añadidos y remiendos de otros discursos de chocante heterogeneidad, no solo entre sí, sino, sobre todo, en relación con la dominante lingüística del *estilo Pizarnik*. Así, en la serie de textos que constituye *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* encontramos no exclusivamente la totalidad de los lenguajes expulsados de su escritura anterior, sino que advertimos que esa masa lingüística está como movida por un impulso paródico y salvajemente transgresor. En función de dicho impulso, se demuele la estructura total de lo simbólico, pegoteándose desechos culturales a fin de, simultáneamen-

[4] Patricia Venti: «La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik». Disponible en http://www.unm.es/info/especulo/número32/pizventi.html

te, ridiculizarlos, lo que produce risa y estremecimiento en el lector, y exhibirlos en su carácter de máscaras de la sexualidad construida por el orden simbólico y, por lo tanto, opresivas, disciplinarias y represivas.

En este punto, es interesante hacer una referencia al primer libro de poemas que escribió Pizarnik, todavía con el nombre Flora Alejandra, *La tierra más ajena*. En él nos encontramos con algo que la poeta expulsó definitivamente de su tratamiento del lenguaje en su obra poética posterior. Se trata de la utilización de una lengua coloquial y de una vigilancia mucho menor respecto del nivel semántico de las palabras seleccionadas, así como de una estructuración mucho más improvisada de los poemas.

Si este último rasgo sin duda responde al carácter de primer libro publicado cuando era muy jovencita —apenas diecinueve años—, la utilización de un registro mucho más amplio de niveles lingüísticos y la inclusión de referencias al contexto que luego anulará apuntan a una libertad que la autora irá dejando de lado o reprimiendo en sus libros de poemas posteriores.

Es decir que, en su historia de escritura, hay una suerte de represión de los niveles de lenguaje y de las referencias contextuales a favor de un lenguaje estilizado, solemne, como he dicho, y progresivamente más atemporal y desarraigado de cualquier espacialidad, los cuales parecerían reaparecer en sus textos en prosa de sus últimos años, con una potencia que nos hace pensar en la violencia del retorno de lo reprimido al que se ha referido Freud en diversos momentos de su obra (Freud, 1996, tt. I, II, V, IX, XV).

Aclarada la importancia que la transtextualidad adquiere en la obra de Pizarnik, vuelvo a lo que señalaba al comienzo de este capítulo acerca de los elementos privilegiados que nos permiten acceder a su enciclopedia. Entre ellos, en primera instancia, hay que citar la biblioteca y los diarios.

Acerca de la primera, si bien he dedicado un artículo a analizar lo que nos aporta trabajar con ella[5], me interesa detenerme en dos aspec-

[5] Cristina Piña: «La biblioteca alejandrina». Piña Cristina (ed). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2015 (23-59).

tos que, por un lado, explican la especial importancia que revisten los cuadernos de citas o *cahiers* y, por el otro, los factores dentro del conjunto de sus libros especialmente iluminadores a la hora de reconstruir su enciclopedia.

El primero se relaciona con aquello en lo que se ha convertido la originaria biblioteca de la poeta. Porque, además de que en ella faltan numerosos libros fundamentales —de Lautréamont al diario de Kafka, de la obra completa de Cortázar a Michaux, Éluard, Breton, Char, Trakl, Rilke, Bataille, Baudelaire, para solo mencionar a algunos de esos grande ausentes—, esta se encuentra dividida en dos: la que, a fin de sintetizar, llamo «biblioteca Montes de Oca» y la «biblioteca Montevideo», según la dirección respectiva de los departamentos donde se encontraban sus libros, es decir, el de sus padres en la Avenida Montes de Oca y el de Alejandra, en la calle Montevideo. Estos, además, fueron entregados a distintas personas, en diferentes tiempos y por diferentes miembros de la familia de Pizarnik: su sobrino, Mario Nesis, se los entregó al poeta y traductor Pablo Ingberg —compañero en el Banco Central— en 1988, y su madre, Rejla Bromiker de Pizarnik, a Ana Becciú, amiga de Alejandra, dos años después de la muerte de aquella, o sea, en 1974, y pudieron consultarse la primera desde poco después de la fecha de entrega —1988—, y la segunda, recién en 2008, cuando Becciú se la donó a la Biblioteca Nacional de Maestros, si bien muy aligerada de libros.

El segundo es el valor que tienen sus subrayados y *marginalia* —«glosas» para llamarlas según la antigua denominación—, es decir, las intervenciones en los libros a los que utiliza como herramientas de trabajo e «interviene» con sus propias palabras, signos y opiniones. Al hacerlo, no solo se nos revela lo que ha configurado su idea de la escritura y su estética, sino aquellos versos y fragmentos que directamente ha tomado de sus maestros o hermanos literarios para construir su propia obra. Al respecto, resulta asombroso percibir la transformación radical que sufren esos fragmentos de la voz ajena al entrar en el contexto de la voz de Pizarnik, para así formar parte de ella de pleno derecho, como lo he señalado al comienzo de este capítulo, al punto de constituir su *estilo*. Y ello sin que, en muchos casos, las palabras sufran la menor transformación. Porque esta transformación la determina el contexto en el cual las ubica la poeta: sus propias palabras.

Ahora bien, ya en las *marginalia* y a partir de 1967, se advierte la utilización de una sigla, P. V. Cuando vamos a los *Diarios*, comprendemos que se refiere al *Palais du Vocabulaire,* título con el que denomina a algunos de los cuadernos de anotaciones que utiliza, donde copia los fragmentos, versos, expresiones que la seducen especialmente. Es decir, entonces, que antes de 1967 aparentemente, las dos prácticas estarían desglosadas, y los versos o frases pasaban directamente de los libros marcados de su biblioteca a sus poemas.

Sin embargo, no es posible tener certezas absolutas al respecto, ya que, si atendemos a las dos citas de sus *Diarios*, parecería, por un lado, que la tarea de compilar lo descubierto a través de la lectura no se mantuvo de manera constante a lo largo del tiempo y, por otro, que solo al final de su vida hizo un uso verdaderamente consciente y deliberado del *Palais*. En efecto, el 5 de julio de 1969 manifiesta «… El haber dejado de mantener mi *cahier vert* con fragmentos de poemas ha contribuido a mi alejamiento del poema. Es preciso, cuanto antes, reiniciar otro con el mismo procedimiento…» (p. 451).

Mientras que en marzo de 1970 todavía afirma: «Pienso que mi PV es una excelente idea. No importa si *hasta ahora no he descubierto de qué manera puede servirme.* Pero es excelente como ejercicio de sensibilización del idioma» (p. 491; el subrayado es mío).

Acerca de la homogeneidad o heterogeneidad de estos *cahiers*, considero, en coincidencia con Mariana Di Ció (Di Ció, 2013, pp. 57-69), que son claramente heterogéneos, ya que, por un lado, están los «diarios de lectura» —según se denomina a la totalidad de ellos en el conjunto de papeles depositados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton—, donde deja sus impresiones sobre lo que ha ido leyendo y que tienen más cercanía con perspectivas críticas o reflexivas que con una recolección de textos admirados o interesantes para su propia escritura, lo cual no impide que copie citas en ellos. Por el otro, el *Palais du Vocabulaire*, donde directamente copia las citas a las que me refiero y al que a veces llama «palacio /casa de citas» con el doble sentido fácilmente perceptible, y donde no hay reflexiones de la poeta respecto de ellas o de otro aspecto de sus lecturas.

Pero además de estos, hay otros cuadernos donde directamente hace anotaciones de tipo gramatical y morfológico, así como deriva-

ciones de sinónimos, listas de adjetivos y verbos o transcripciones de frases hechas. En ellos, sobre todo a partir de las listas de diferentes tipos de palabras, sinónimos y formas correctas de conjugar, advertimos eso que tantas veces ha dicho en sus diarios: la sensación de que el castellano es para ella una lengua ajena que no sabe manejar con la soltura que debería, su experiencia de extranjería ante ella. De ahí este trabajo para adquirir la corrección y la soltura en el castellano a las que aspira, más allá de sus manifestaciones en el diario de su preferencia por el francés, que aprende y maneja medianamente bien. Al respecto, es digno de recordar el entusiasta comentario que hace en sus *Diarios* acerca de *Cien años de soledad*, que despierta su admiración por la riqueza del castellano de García Márquez y su soltura feliz para manejarlo.

De estos últimos cuadernos, los principales son uno denominado *Texta*, ubicado en la Caja 3, Carpeta 3 de la biblioteca de Princeton, donde además de lo señalado, hacia el final, hay una serie de palabras que recolecta para *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*; es decir que, como señalé antes, prácticamente de manera constante, está presente la utilización de los cuadernos como *Palais du Vocabulaire*, sea explícita o implícitamente, de manera parcial o total. En el otro, fechado en 1969 y que, en rigor, es un índice telefónico, aprovecha las páginas ordenadas alfabéticamente para hacer sus anotaciones, salvo cuando no le alcanzan las páginas atribuidas a una letra y pasa las palabras a otras letras del índice. Aquí vamos a encontrar tres tipos de listas de palabras: en primer término, las diferentes traducciones posibles de una expresión francesa; después, sinónimos y equivalentes; y, por fin, listas de adverbios según las clases: modo, tiempo, etc.

A veces Pizarnik arma cuadernitos con sus originales, como ocurre con uno donde recoge los textos de *Los trabajos y las noches*, y reserva otros para borradores de sus propios textos, al margen de la compilación de citas mencionada.

Si nos centramos específicamente en aquellos que solamente consignan citas, no solo abarcan una amplísima extensión de tiempo —desde el mundo griego a autores contemporáneos— pasando por todas las épocas, sino una amplitud de culturas verdaderamente asombrosa, ya que no solo se ciñe a autores europeos y orientales, sino

a textos de pueblos indígenas americanos y africanos. De igual manera, son también notables las numerosas citas de autores cristianos, entre los que se destacan versículos de *Apocalipsis*, de San Juan, y el fragmento de San Agustín de «El infierno», que luego va a reescribir como el último fragmento de «Los poseídos entre lilas», poema final de su último libro, *El infierno musical*.

Así, cuando San Agustín dice:

> Porque vosotros estáis muertos, a la manera como en el invierno los árboles parecen secos, muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si estamos muertos? […].
>
> ¿Cuándo vendrá nuestra primavera? ¿Cuándo nuestro verano? ¿Cuándo nos recubrirá el adorno de nuestras hojas? ¿Cuándo seremos ricos, de la abundancia, de nuestros frutos? ¿Cuándo ocurrirá todo esto?

Alejandra lo transforma en:

> Pero ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién? (Pizarnik, 2001, p. 296).

Por cierto que, dentro de todos ellos, hay autores privilegiados que se repiten en numerosos cuadernos y de quienes consigna una gran cantidad de citas en cada caso, sobre todo los autores franceses vinculados con el surrealismo o con sus antecesores, pero también autores del Siglo de Oro español, entre los que se destacan Góngora y Quevedo, constantemente presentes por su riqueza lingüística y —sobre todo en el caso de Quevedo— por su humor y su utilización de palabras poco comunes en el lenguaje.

Pero no se trata exclusivamente de cuestiones de vocabulario o de belleza metafórica, sino también de sonoridad y ritmo, como lo demuestra la transcripción del poema de James Joyce que figura en la página 51 de su *cahier vert*, uno de los dos que no están en Princeton, pues le fue entregado a Ivonne Bordelois. El otro es el *cahier jaune*, que quedó en manos de Ana Becciú y que se publicó en castellano y en francés.

Se trata del poema xxxv de *Chamber music* [«*Música de cámara*»], en traducción de Pablo Neruda, que comienza «Todo el día escucho el

ruido de las aguas sollozando…», lo que nos remite al comienzo —por cierto, modificado— de su poema «El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos»: «Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la anoche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama» (Pizarnik, 2000, p. 254).

Como podemos ver, lo que fundamentalmente se mantiene es el ritmo que el poeta chileno le dio al poema de Joyce y que, más allá de las palabras —ya que de las aguas hemos pasado a la muerte— se extiende a lo largo de él, estableciendo otro tipo de relación intertextual. Señalo, de paso, que, cuando leemos *Finnegans Wake*, percibimos el tipo de destrucción, superposición y dislocación del lenguaje presente en *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y que merecería un estudio particular, ya que, como es público y notorio, Alejandra no sabía inglés como para leer, y en especial, una novela tan endiablada como el *work-in-progress* final de Joyce.

En relación con esta cercanía con Joyce, lo más interesante es comprobar —como pude hacerlo al comunicarme con el traductor— que este, Víctor Pozanco, encargado de traducir la versión abreviada que ha circulado, durante años, en el mundo anglosajón, no conocía esos textos de Pizarnik. Esto está hablando de una vinculación verdaderamente profunda en cuanto al manejo del lenguaje por parte de ambos escritores.

Lo que también se advierte en ellos es su carácter imprescindible para valorar con justicia su vasta enciclopedia, puesto que muchas de las transcripciones de citas están mecanografiadas y pegadas al cuaderno, lo que demuestra que no pertenecen a libros propios, pero a los que ha tenido acceso. Aunque también hay recortes, no solo de periódicos, sino, en algunos casos, de libros y de revistas. Entre ellos se encuentran muchas citas de autores muy poco conocidos y que es preciso buscar en diccionarios para enterarse de quiénes fueron. A esto tenemos que agregar un elemento que no remite ya a la enciclopedia, pero que se repite como un rasgo característico de la autora: la presencia de dibujos que le dan su nota personal a los cuadernos. Esto por cierto está vinculado con la práctica del dibujo que Alejandra tuvo a raíz de su asistencia al taller de Juan Battle Planas en su adolescencia

y que la marcó para siempre, por lo cual, al margen de los muchos dibujos que fue realizando, se volvió un signo propio de su correspondencia con sus amigos más cercanos.

Si bien sería imposible e inútil escribir una especie de guía telefónica de sus múltiples preferencias, sí creo que vale la pena nombrar algunos de los autores que cita con más frecuencia: como ya lo he señalado, Quevedo y Góngora aparecen constantemente, lo mismo que Michaux, Kafka, Schehadé, Apollinaire, Carroll, Milosz y Artaud. Pero también, aunque en menor medida, Kavafis, E. E. Cummings y Thomas.

Es decir que, a partir de estos ejemplos que hemos destacado, se amplía, de manera notable, lo que habíamos empezado a delimitar como su enciclopedia a través de los libros de su biblioteca y de sus *Diarios*. Al respecto, no hay un estudio sistemático sobre estos últimos, excepto la sección que Patricia Venti le dedica en su tesis doctoral. A pesar de que su referencia a este aspecto de los diarios se limita a una lista de autores que van apareciendo cada año en ellos (Venti, 2008, pp. 92-93), cualquiera que los haya leído percibe cómo se va marcando en ellos un itinerario de lecturas, en el que vemos que sus escritores amados van a ir cambiado a medida que el tiempo vaya transcurriendo e incorpore la multiplicidad de autores a la que me he referido antes. Para tomar solamente los extremos de su vida, destaco el amor por César Vallejo que marca su adolescencia —registrado en los primeros diarios— y uno de sus deslumbramientos finales, la narradora norteamericana Djuna Barnes, a quien llega a dirigir dos cartas en francés que nunca son respondidas por la excéntrica escritora, quien pasó largas décadas sin salir de su departamento neoyorkino.

Ahora bien, si obtenernos esta gran cantidad de material para nuestra investigación de estas dos fuentes capitales de información, en el caso de Pizarnik, la correspondencia también se convierte en una nueva puerta de acceso a su enciclopedia.

Como sabemos, hay tres correspondencias publicadas que recogen cartas de Alejandra a diversos corresponsales: la que editamos Ivonne Bordelois y yo, *Nueva correspondencia Pizarnik* (en la que se incluyen, excepto las respuestas de Bordelois a Pizarnik, todas las cartas que aparecieron por primera vez en *Correspondencia Pizarnik* editada por

Bordelois); las *Cartas* que intercambió con León Dujovne, su primer analista, posterior amigo y especie de padre adoptivo, y la aparecida en francés a fines de 2018, *Alejandra Pizarnik & André Pieyre de Mandiargues, Corréspondance París-Buenos Aires 1961-1972*[6].

Cada una de ellas tiene sus propias características. Porque si las cartas intercambiadas con Ostrov y con Pieyre de Mandiargues están exclusivamente dirigidas a un corresponsal y están publicadas junto con las respuestas de ambos, se trata de dos tipos de cartas muy diferentes. En efecto, en el caso de Ostrov, la intención, sobre todo, es compartir con quien fue su analista los episodios centrales de su experiencia en París, así como pedirle, en ciertos casos, algún consejo, a lo que Ostrov responde siempre con singular afecto, sabiduría y comprensión.

Por el contrario, las que intercambia con Pieyre de Mandiargues, primero en París y después entre París y Buenos Aires, son el tipo de cartas que se envían dos escritores amigos: hay referencias personales, episodios, confidencias, pero, sobre todo, comparten lecturas, ideas, poemas, traducciones, lo que nuevamente las convierte en una fuente importante acerca tanto de sus lecturas como de su evolución a lo largo del tiempo, según ocurría con su diario, solo que aquí con la riqueza que suma el diálogo con otra persona. Y esa otra persona además es un escritor importante al que quiere y admira y a cuyos comentarios o recomendaciones les da mucho valor y los sigue, de la misma manera en que Pieyre de Mandiargues la admira y atiende a sus sugerencias. En este sentido, resulta, al igual que los otros materiales, invalorable, lo mismo que por los datos sobre su biografía que agrega a todo lo aportado por el diario y las cartas a sus otros amigos, así como termina de confirmar un aspecto poco destacado dentro de los estudios que se le han consagrado.

Por más que me aparta un poco de esta investigación acerca de su enciclopedia, quisiera hacer una referencia a este costado de su personalidad descuidado, si no tergiversado. En muchas opiniones sobre Alejandra, se percibe que se la considera una persona exclusi-

[6] Mariana Di Ció (2008). *Alejandra Pizarnik & André Pieyre de Mandiargues, Corréspondance París-Buenos Aires 1961-1972*. Parías: Ypsilon Editeur.

vamente centrada en sí misma, que se desentiende de los otros, sobre todo en el campo de la «carrera» específicamente literaria, que, en su caso personal, supo orientar muy bien y que dio como fruto su reconocimiento aquí y en el exterior. Sin embargo, muchas de las cartas dirigidas a Pieyre de Mandiargues, así como las incluidas en la *Nueva correspondencia Pizarnik* que intercambia con Antonio Fernández Molina y Antonio Beneyto, sus amigos y editores españoles, están consagradas a destacar la obra de autores amigos a los que admira y recomienda, sea directamente su edición —a los dos amigos españoles— sea su lectura y traducción en el caso de Pieyre de Mandiargues. Porque Alejandra, de la misma manera en que prestaba a cada uno de sus corresponsales singular atención, sacando así a relucir rasgos de su personalidad que habitualmente, para quienes no la tratamos, no surgen de la lectura de su obra —ternura; preocupación por el otro; humor no ya siniestro u obsceno, sino alegre; actitud atenta a las necesidades del otro—, se esforzaba por hacer conocer la obra de autores como Olga Orozco, Enrique Molina, Susana Thénon y Silvina Ocampo, entres otros, a quienes consideraba las voces más representativas —o más promisoras— de la literaria argentina del momento y que no circulaban por Europa.

Y si esto se desprende de la correspondencia con sus corresponsales individuales, cuando llegamos a la compilación de *Nueva correspondencia Pizarnik*, nos encontramos con cuarenta corresponsales diferentes con quienes, además de tratarlos de manera distinta según su relación con cada uno de ellos, trata temas también diferentes, si bien de manera prioritaria en relación con la literatura.

Entre ellos, para el tema en el que nos estamos centrando ahora, su enciclopedia, resultan especialmente interesantes y pertinentes las cartas que intercambia con sus dos amigas: Ana María Barrenechea e Ivonne Bordelois, así como, en menor medida, algunas de las cartas dirigidas a Silvina Ocampo, Antonio Fernández Molina, Antonio Beneyto y Rafael Squirru.

Con que solo nos detengamos un momento a pensarlo, es totalmente comprensible y justificable. En el caso de las dos primeras, se trata de especialistas en Letras, Barrenechea más en el campo de la lingüística —si bien tiene un estudio pionero sobre la obra de Borges— y

Bordelois, más allá de su formación con Chomsky en lingüística, en el de la crítica y la creación.

Por su parte, los restantes son escritores, incluso Squirru, quien, a pesar de ser primordialmente un reconocido crítico de arte, había escrito poesía y era un excelente y actualizado lector.

Las referencias que maneja con Barrenechea son en castellano y en francés. En el caso del castellano, bien al estilo de Alejandra, oscila entre el primer libro considerado erótico dentro de la literatura española, *La lozana andaluza*, un texto de 1528 de Francisco Delicado, y Miguel de Molinos, escritor místico del siglo XVII, autor de una *Guía espiritual* que Alejandra se esforzó por conseguir en un momento de su vida, para completar las lecturas místicas que había iniciado con Simone Weil, cuyo libro *La libertad y la gracia* tenía en su biblioteca profusamente subrayado.

También le recomienda a su amiga lingüista libros de críticos fundamentales del momento, Jean Pierre Richard, François Germain e Yves Bonnefoy —su importante *Rimbaud para lui même* [Rimbaud por sí mismo]— del cual luego traducirá una antología de sus dos primeros libros de poemas conjuntamente con Ivonne Bordelois.

En lo relativo a su intercambio estrictamente literario con Bordelois —con quien, en razón de la profunda amistad que las unía, tiene una extensa y rica correspondencia—, los autores se multiplican y se dividen entre aquellos sobre los cuales comparten comentarios con Ivonne y otros que le recomienda a partir de sus frondosas lecturas en París. Entre estos últimos, se destacan, como muestra de la actualización de Alejandra, sus recomendaciones sobre Bruno Schulz, Karen Blixen y su descubierta Djuna Barnes, así como su insistencia en que Ivonne lea *La caza del Snark*, de Lewis Carroll, la cual, como dice, no tiene nada que ver con lo que han leído antes de él. En el campo de las lecturas compartidas, figuran desde Quevedo, Rilke, Reverdy y Michaux, hasta Sarduy, que a ninguna de las dos les ha gustado.

Incluso en las cartas a Silvina Ocampo, pese o gracias a su tenor progresivamente más amoroso y personal, deja caer una referencia a Gaspara Stampa, la poeta erótica italiana del siglo XVI, como una muestra del trasfondo eminentemente literario que tiene este amor de Alejandra. Tampoco es extraño que, años después y como lo podemos ver en sus *Diarios*, le recomiende con singular entusiasmo a Djuna

Barnes, quien, en su novela más famosa, *Nightwood* [*El bosque de la noche*], de 1936, describe una relación lésbica con un lenguaje de riqueza y refinamiento tan impresionantes, que lo lleva tan luego a T. S. Eliot a escribir el prólogo del libro.

En el caso de Antonio Fernández Molina y Antonio Beneyto, sus dos amigos españoles escritores, en cambio, es como si, sobre todo, Alejandra se esforzara por no revelar su escaso conocimiento de la literatura española contemporánea, ya que solo se refiere a Camilo José Cela —quien es el director de *Papeles de Son Armands*, revista subdirigida por Fernández Molina— y a Ana María Matute. No hay recomendaciones ni lecturas compartidas como en los otros casos, sino referencias a los autores argentinos para ella imprescindibles y a los que aspira a dar a conocer en Europa.

Y por fin llegamos a Rafael Squirru, en cuya respuesta en tono de broma a raíz del excelente papel de carta en el que este le ha escrito, enumera una serie de poetas eróticas de la Antigüedad y el Renacimiento para dar cuenta de su fascinación por los bellos artículos de papelería. Así le dice:

> (sabrás que soy une amoureuse de papier à écrire, una Gaspara para la Stampa de la estampa, una Louise Labbé de las imprentas, una Mariana Alcoforado de los tipos (no confundir), una Safo (no confundir) de todo aquello que sea papel…) (Bordelois/Piña, 2014, p. 417).

En cuanto a esta concepción de la escritura como aprovechamiento de la lectura, si bien tal práctica se puede vincular, por un lado, con Borges y, por otro, con dos autores a quienes, en sus *Diarios*, se refiere como grandes plagiadores, grandes calculadores —el Julio Cortázar de *La vuelta al día en 80 mundos* y T. S. Eliot— y cuya habilidad admira (Pizarnik, 2013, pp. 444-445), entre sus libros, hay un ensayo de Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, que, ya en 1958, le habría indicado el camino del aprovechamiento de la palabra ajena entendida, en el caso de Salinas, como tradición—, según los subrayados que encontramos en él.

Así el poeta español afirma, reflexionando sobre la relación de los escritores con la tradición: «La grandeza de un artista se mide por su grado de capacidad para asimilar la mayor parte posible de esa tota-

lidad de la tradición. Por su vitalidad combinatoria» (Salinas, 1952, p. 129).

Idea que se completa y especifica más con dos ulteriores afirmaciones del mismo Salinas y una cita de André Gide, autor que sabemos, por sus *Diarios*, que tuvo especial importancia para Pizarnik y de quien la biblioteca que estaba en manos de Ingberg conservaba ocho libros. Tales reflexiones terminan de configurar la idea de que la voz propia se logra a partir de la capacidad de combinar la tradición:

> [Cita de Gide] «Los que tienen miedo de las influencias, lo que huyen de ellas, confiesan tácitamente su pobreza de alma […] educarse, expandirse en el mundo parece que no es otra cosa sino ir encontrándose pares» (p. 132).
>
> … la tradición consiste en tener presente ante la conciencia el pasado literario, sobre el cual pueda actuar libremente el artista aprovechándose de aquellos impulsos, de los muchos que contiene en su hoy la tradición, que mejor le ayuden a la realización de su obra (p. 135).
>
> Un gran poema es una serie de repeticiones (p. 137).

Así, lo que tendemos a considerar un rasgo prototípico de la actitud posmoderna frente al arte y el acto creador, la autora lo habría recogido, por primera vez, en un texto de un autor ajeno a las transformaciones que, en nuestro país, encarnó Borges.

Es decir que, como para mí queda claro tras este recorrido por sus *cahiers* y sus cartas, así como en menor medida por sus *Diarios* y lo que queda de su biblioteca, la enciclopedia de Pizarnik —asombrosa, múltiple, inagotable en cierto sentido— solo puede apreciarse en su amplitud, calidad y riqueza recorriendo la totalidad de los elementos que nos sirven para acceder a ella en el caso de cualquier escritor. También, cómo esto se corresponde con su íntima relación con la palabra ajena, de la que, en un sentido muy profundo y constitutivo, se nutre su propia escritura.

Por fin, de la misma manera en que demandó largo tiempo que quedaran abiertos a los estudiosos los materiales con los que me he manejado, no se puede descartar que, en el futuro, surjan nuevas cartas y documentos que nos permitan seguir ahondando en la cantera aparentemente inagotable de su experiencia lectora y de su cuerpo a

cuerpo con las palabras de los escritores amados o parodiados. Porque si algo caracteriza a Alejandra es su relación amorosa y ferviente con sus autores preferidos. En eso también se cumple la fusión entre vida y poesía que la convierte en una «poeta maldita» y que le hace escribir estos versos que son, para mí, el centro de su experiencia de escritura:

> Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.

Referencias Bibliográficas

Bordelois, I. y Piña, C. (2014). (eds.). *Nueva correspondencia Pizarnik.* Buenos Aires: Alfaguara.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica.* Buenos Aires: Anagrama.

Di Ció, M. (2014). *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. París: L'Harmattan, Manuscrits Modernes.

Di Ció, M. (2018). *Alejandra Pizarnik & André Pieyre de Mandiargues, Corréspondance París-Buenos Aires 1961-1972.* París: Ypsilon Editeur.

Freud, S. (1996). «Nuevas puntualizaciones sobre las psiconeurosis de defensa». *Obras Completas,* t. III. (9ª. edición). Buenos Aires: Amorrotu, p. 170.

Freud, S. (1996). «La interpretación de los sueños». *Obras Completas,* t. V. (9ª. edición). Buenos Aires: Amorrortu, p. 169.

Freud, S. (1996). «El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen». *Obras Completas, t. IX*. (9ª. edición). Buenos Aires: Amorrotu, p. 74.

Freud, S. (1996). «Trabajos sobre metapsicología». *Obras Completas*, vol. XIV (9ª. edición). Amorrotu, Buenos Aires, p. 137.

Piña, C. (2015). «La biblioteca alejandrina». Piña, C. *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik.* Pittsburgh: Instituto de Literatura Iberoamericana (IILI).

Pizarnik, A. (2013). *Diarios*. Edición e introducción de Ana Becciú. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. (2002). *Poesía completa (1955-1972)*. Edición a cargo de Ana Becciú. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Edición a cargo de Ana Becciú. Prólogo de Ana Nuño. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. «Papeles Pizarnik» — Biblioteca de la Universidad de Princeton. Departamento de Libros Raros y Ediciones Especiales — Departamento de Manuscritos, Cajas 3, 4 y 5.

Venti, P. (s. f.). «La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik». Disponible en http://www.ucrn.es/info/especulo/numero32/pizventi.html

Venti, P. (2008). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik.* Barcelona: Anthropos.

Desde lo Local a lo Global. Escrituras Plurales sobre una Tradición

Susanna Regazzoni[1*]

Según la práctica literaria del siglo xx de escrituras y reescrituras, de versiones y de perversiones de géneros y de tradiciones (pienso en autores tales como Borges, Saer, Aira, Soriano, entre otros), resulta evidente la presencia constante del género gauchesco en la narrativa argentina. En el siglo xx, los relatos de Borges; y más recientes, ya en el siglo xxi, otros dos textos (objeto de este estudio), «El amor» (2011), de Martín Kohan, y *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, retoman y reescriben el género centrándose (diríamos mejor descentrando y descolocando) en el poema nacional de José Hernández *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta del gaucho Martín Fierro* (1879).

Los relatos «Biografía de Isidoro Tadeo Cruz» (1949) y «El fin» (1953 y 1956), de Borges, anticipan la estrategia narrativa que retomarán escritores y escritoras contemporáneos; aunque Borges, como sabemos, había completado el texto fundante, cerrándolo con la muerte de su protagonista. En este siglo, se puede pensar en los textos de Pablo Katchadjian, cuyo *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* data de 2007; Oscar Fariña, autor de *El guacho Martín Fierro*, de 2011; Martin Kohan con su relato «El amor», en 2015, y la novela *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, de 2017.

La cíclica vuelta a la gauchesca, junto a los *topoi* del desierto, la frontera, el malón, la cautiva, es una constante en la literatura del país, y, según afirma Horacio González en su ensayo *La Argentina manuscrita*, César Aira también podría considerarse el gran maestro de esta nueva representación de la gauchesca (González, 2018). En dicho marco, la alternativa narrativa de este género propuesta por Borges y posterior-

[1*] Catedrática de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Correo electrónico: regazzon@unive.it

mente por Aira motiva una respuesta por parte de una generación de escritores/as cuya peculiaridad radica en el uso de la ironía, además de proveer una mirada otra sobre el paisaje-escenario gauchesco e incursionar en la sexualidad de los personajes y sus relaciones. Se afilian así a una literatura nacional reinterpretando y revitalizando emblemas consagrados.

Borges

Entre los elementos que caracterizan la personalidad de Jorge Luis Borges, además de su cosmopolitismo universalista, se encuentra su postura inescindible del mundo que lo une a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX, relación que marca una visión nueva de la literatura argentina, donde se encuentra —como señala Sarlo (1993, p. 11)—, en un extremo, la tradición gauchesca, y, en el otro, la teoría del intertexto. Esta elección se acompaña con el culto de los antepasados y la opción de basar muchos de sus relatos en el conflicto. Esto es evidente en «La muerte y la brújula» o en el «Aleph», hasta llegar a los enfrentamientos más evidentes que caracterizan los cuentos *gauchescos* como «El fin» (*Artificios*), donde Borges completa el *Martín Fierro*, de Hernández, con un epílogo sangriento: el gaucho es muerto por el hermano del negro a quien Martín Fierro había matado en *La Ida*; «El sur», donde Juan Dahlman, secretario de una biblioteca municipal, viaja al campo para convalecer de una herida que lo llevó al borde de la muerte, allí se encuentra con unos gauchos achispados que lo provocan en una pulpería, un viejo gaucho le lanza una daga y lo desafía a pelear. En la «Biografía de Tadeo Isidoro Tadeo Cruz (1829-1874)» (*Aleph*), el autor escribe las consabidas palabras: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (1974a, p. 44).

Alan Pauls señala que la repetida situación del duelo que Borges adopta en sus textos implica una situación única y convencional, simultáneamente eficaz en la ficción y en la escritura de los relatos (*El factor Borges*, 2004, pp. 42-43), y, más aún, el «duelo es como el chip de la ficción de Borges, su ADN, su huella digital. El duelo es para Borges el modelo mismo de la ficción: una situación narrativa que articula de

una manera particular la relación entre la literatura y la vida» (2004, p. 42), entonces, viene a ser, de esta forma (como el truco y como el ajedrez en los policiales), una metáfora de la literatura.

Como se sabe, Jorge Luis Borges declaró, en varias de sus entrevistas disparatadas, que lo que había escrito ya se había escrito y que él no inventaba nada, sino que copiaba. Dentro de este marco, se coloca el interés del autor hacia el poema nacional.

En el estudio de la importancia del tema del *Martín Fierro* y de la gauchesca en la producción literaria de Jorge Luis Borges son fundamentales las obras de Rodríguez Monegal (*El* Martín Fierro *en Borges y Martínez Estrada*, 1974); de Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 1988); de Rafael Olea Franco (*El otro Borges. El primer Borges*, 1993); de Beatriz Sarlo (*Borges, un escritor en las orillas, A Writer on the Edge*, 1993); Sylvia Molloy (*Las letras de Borges,* 1999); los artículos de Mónica Bueno, «Borges, lector de *Martin Fierro*», de 2001, y el más reciente de Marta Spagnuolo, «Para dar un fin a una discusión sobre "El fin" de Borges y posible comienzo de otra», de 2005.

Con la lectura de este libro, Borges inicia un diálogo con el lector y desarrolla su contenido en infinitas direcciones gracias a una atenta interpretación. La presencia del *Martín Fierro* y de la gauchesca es un elemento que acompaña la obra de Borges desde los ensayos críticos que publica en 1925 hasta 1965 con *Para las seis cuerdas*, donde discute las formas de apropiación literaria del *Martín Fierro* y critica las interpretaciones positivas del poema. Precisamente en *Para las seis cuerdas*, declara que toda lectura supone una colaboración y casi una complicidad del lector, como señala en el prólogo al Carriego. Un caso singular es el de *El Fausto criollo* (Estanislao del Campo, 1866), donde hay que aceptar que un gaucho pueda seguir el argumento de una ópera cantada en un idioma que no conoce. También en el *Martín Fierro*, «un vaivén de bravatas y de quejumbres, justificadas por el propósito político de la obra, pero del todo ajenas a la índole sufrida de los paisanos y a los precavidos modales del payador» necesita un lector que complete el significado (1965, p. 953).

«Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» y «El fin» son, entonces, los textos en los que Borges se dedica a «expandir» y a «engrosar» el argumento del poema a partir de la elección de los episodios que selec-

cionará como sustento de su versión o per-versión de la gauchesca; tomando sus palabras, da la pauta de su entrada sesgada, lateral a la lectura. En este caso, del extenso cuerpo del poema, como sabemos, eligirá dotar de nombre y darle una filiación al Sargento Cruz y vengar la muerte del moreno, aunque con este gesto «mata» ficcionalmente y, en buena ley, al personaje principal de la gauchesca (Sarlo, 1995).

«El Fin» es un relato que se encuentra en *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones* (1944), parte que se añade en la segunda edición. La historia del relato ya estaba anunciada en la página 65 del librito sobre *El Martín Fierro*, escrito en 1953, en colaboración con Margarita Guerrero, donde comenta la circunstancia de que el final del libro sugiere episodios fuera de este: «Podemos imaginar una pelea más allá del poema, en la que el moreno venga la muerte del hermano», apuntando, de esta forma, a un cuento que él escribirá (p. 65).

En realidad, como pasa a menudo con los relatos de Borges, es difícil dar una fecha exacta de su publicación, según lo que escribe Jorge Cruz en «El hacedor en La Nación» (*La Nación*, 1999):

> A estos ensayos se añadieron cuentos como «Funes el memorioso» y «La forma de la espada» (1942), incorporados en 1944 a la primera edición de *Ficciones*; y «La espera» (1950) y «El hombre en el umbral» (1952), incluidos en la segunda edición de *El Aleph* (1952); «El Sur» y «El fin» (publicados en 1953), fueron incorporados en la edición de *Ficciones* de 1956 (1999, s. d.).

Como señala Antonio Fernández Ferrer en *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* (2009), en esta narración breve, Borges cuenta el final de una historia partiendo, una vez más, de la obra canónica de la literatura argentina, el *Martín Fierro*. El relato de Borges se origina en un episodio que se cuenta en el Canto VII de la *Ida*, cuando Fierro mata a un negro, tras provocarlo injustamente en estado de ebriedad durante un baile. En la segunda parte de la obra, como se sabe, en el último canto, Fierro se aparta de sus hijos y del hijo de Cruz después de haber intercambiado las historias de sus vidas. Se separan una vez más y, como preludio de ese final, Fierro (que ha matado y es un proscrito y un desertor) presenta un alegato arrepentido y moralizante de sus errores. En esta segunda parte del poema, en el canto XXIX, el hermano del asesinado desafía al gaucho en un duelo de canto improvi-

sado, pero es derrotado por la habilidad dialéctica de Martín Fierro, y así queda abierto el final del poema, ya que no se cuenta más sobre las relaciones entre estos dos personajes. Subsiste una deuda de sangre que Fierro debe pagar, y el hermano del muerto tiene derecho a esperar que Fierro regrese. Este segundo encuentro entre Fierro y el hermano de la víctima no ocurre en el poema de Hernández (Sarlo, 1995, p. 90).

En «El fin», Borges completa esta parte y configura una escena de muerte: una pulpería en el medio de la pampa y un punto de vista inmóvil. Allí se encuentran Recabarren y un negro que, mientras toca su guitarra, espera paciente cumplir una venganza: la muerte de su hermano, en manos del gaucho Martín Fierro. Un duelo que se lleva a cabo cuando aparece en la pulpería Martín Fierro.

En este relato, como hace también con «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», el autor parte de esta ausencia de información para escribir su relato. El escritor construye su narración desde el punto de vista de Recabarren —enfermo, hemipléjico, viejo y achacoso, patrón de una pulpería—, personaje que, a su vez, es el narrador. Desde su perspectiva, se desarrolla una escena que cobra significado a partir de lo narrado en el poema. El relato cuenta sobre un «negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien» (Borges, 1974a, p. 521). Finalmente, desde la lejanía, llega un forastero que habla con el negro que le ha esperado para desafiarlo a «otra clase de contrapunto», se trata de un duelo a cuchillo. En el relato se lee:

> Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, *por fin*, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. [...]. Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura: —Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted. El otro, con voz áspera, replicó: —Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido. Hubo un silencio sin apuro. *Al fin*, el negro respondió: —Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años. El otro explicó sin apuro: —Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a puñaladas. (1974a, p. 522; el subrayado es mío).

Los hombres se preparan para el combate, y el negro expresa el temor de perder una vez más y todo el odio que siente. En la parte final del relato, como pasa a menudo en la narrativa de Borges, se menciona el nombre del forastero recién llegado, se trata de Martín Fierro, que muere en el duelo a manos del moreno, que después de mucho esperar, acaba vengándose de la muerte del hermano asesinado por Martín Fierro y vengándose también de su derrota en la payada:

> Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóbil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás (1974a, p. 524).

Es casi la misma escena que acompaña a Fierro cuando mata al hermano del Moreno en el poema de Hernández, cuando se lee:

> Por fin en una topada
> En el cuchillo lo alcé
> Y como un saco de güesos
> Contra un cerco lo largué
> [...]
> Nunca me puedo olvidar
> de la agonía de aquel negro.
> [...] Limpié el facón en los pastos
> Desaté mi redomón
> Monté despacio y salí
> Al tranco pa el cañadón (1963, pp. 157-158).

Hay una referencia posterior en el texto «Martín Fierro», de Borges, publicado en *El Hacedor*, en 1960, cuando Borges vuelve otra vez a esta escena y escribe:

> [...] un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron, queda un pobre duelo a cuchillo: el sueño de uno es parte de la memoria de todos (1960, p. 797).

Quizá por esto las últimas palabras del relato son las siguientes: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era

el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (1960, p. 524).

Sin embargo, en realidad, todo lo contenido en el cuento está implícito en el *Martín Fierro*, tal como Borges lo dijo, lo único nuevo es su muerte. En efecto, en la posdata agregada a *Artificios*, en 1956, Borges asegura que:

> Tres cuentos he agregado a la serie «El Sur», «La Secta del Fénix», «El fin». Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último: todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y he sido el primero en *desentrañarlo* o, por lo menos, en declararlo (1953, p. 483).

Más que traicionar, como escribe Sarlo, el poema de Hernández, que ya de por sí presenta un personaje ambiguo, calificado por algunos de hombre justo y, por otros, de malvado o, como dijo Borges, citando a Macedonio Fernández, «un siciliano vengativo» (Borges, 1953, p. 293), lo que hace Borges con «El fin», no es desmentir el poema como escribe Rodríguez Monegal (1974, p. 295), sino, más bien, continuar y completar la tradición del Martín Fierro de la «La Ida». La parte —según Borges— que expresa la verdadera tradición del *Martín Fierro*, es decir el destino de violencia que acompaña al personaje rebelde y asocial. Para Borges, Martín Fierro no es un hombre lleno de virtudes, sino un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivo y habitante de las tolderías indias cuando debe huir de la justicia (Sarlo, 1995, p. 86), un personaje fascinante que ofrece múltiples posibilidades narrativas.

Sobre la modificación de un texto anterior, también Sarlo recuerda lo afirmado por Harold Bloom cuando señala que: «Un poeta "completa" antitéticamente a su precursor, leyendo el poema padre de modo tal que se retienen sus términos pero se los hace significar de modo diferente, como si el precursor no hubiera podido ir lo suficientemente lejos» (Sarlo, 1995, p. 89). En efecto, de esto Borges ya había escrito en el citado ensayo *El Martín Fierro*, cuando señala:

> Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino. Trátase de una payada de contrapun-

> to, porque así como el escenario de *Hamlet* encierra otro escenario, y el largo sueño de las *Mil y una noches*, otros sueños menores, el *Martín Fierro*, que es una payada, encierra otras. Esta, de todas, es la más memorable (1953, p. 553).

Compara, además, el *Martín Fierro*, de Hernández, con los grandes de la literatura universal, nada menos que con *Hamlet* y *Las mil y una noches*, origen de la literatura occidental, insertándolo en una tradición internacional.

En realidad, en este caso, el significado de la palabra desafío viene cargado también con la acepción de «pleitar». A este propósito, el narrador del poema, en efecto, en el canto XXIX, refiriéndose al Moreno, dice

> entre tanta gente blanca
> llevó también a un moreno
> presumido de cantor
> y que se tenía por bueno
> Y como quien no hace nada
> o se descuida de intento
> (pues siempre es muy conocido
> todo aquel que busca pleito)
> se sentó con toda calma (Hernández, 1963, p. 322).

El gaucho no quiere la pelea, y, por esto, el Moreno lo provoca, ironizando:

> Y es misterio profundo
> lo que me está por suceder
> que no me debo meter
> a echarla aquí de adivino:
> después lo habrán de saber (Hernández, 1963, pp. 338-339).

La ironía es fuerte, y el gaucho Fierro reacciona:

> Al fin cerraste el pico
> después de tanto charlar
> ya empezaba a maliciar
> al verte tan entonao
> que tráias un embuchao
> y no lo querías largar
> Y ya que nos conocemos
> basta de conversación;
> para encontrar la ocasión

no tienen que darse priesa:
ya conozco yo que empieza
otra clase de junción
Yo no sé lo que vendrá
tampoco soy adivino;
pero firme en mi camino
hasta el fin he de seguir:
todos tienen que cumplir con la ley de su destino (Hernández, 1963, p. 340).

Es evidente que el moreno ha venido a exigir la reparación del asesino de su hermano: «Todo el mundo conoció / la intención de aquel moreno; / era claro el desafío» (Hernández, 1963, p. 340). Fierro se mantiene, hasta el final, firme en su intención de no pelear, aunque enumera sus desgracias; ha vuelto a encontrar a sus hijos y al hijo de Cruz y tiene el deseo de cambiar de vida; el destino del gaucho es ser desgraciado, el pasado vuelve y sus culpas también, a pesar de que «yo ya no busco peleas / las contiendas no me gustan», y, en el poema, gracias a los presentes que «se pusieron de por medio», la pelea se evita (Hernández, 1963, p. 340).

Para Borges, Martín Fierro sabía de entrada que el desafío a payar del Moreno incluía otro, el de la pelea, y entiende que el gaucho acepta el duelo, es decir, Fierro acepta los dos desafíos: el primero, al canto improvisado; el segundo, a combatir con el cuchillo. Los dos comparten el mismo código de honor y venganza; y una muerte decente, para un hombre que tiene deudas morales, es una muerte en duelo (Sarlo, 1995). Entre el Moreno y Fierro, se entabla un diálogo casi sin palabras, pero que denota un entendimiento entre dos hombres que tienen una empatía. «El fin» está construido a partir de esta lectura. Sin embargo, insertar el duelo aquí (como lo hace Borges) significa acaso desmentir el espíritu de la segunda parte del poema, pero es mucho más eficaz desde el punto de vista narrativo y, sobre todo, consecuente con la realidad de los personajes y con el sentido más profundo del poema (Rodríguez Monegal, 1974, p. 295). Se trata de un ajuste de cuentas. Dentro del poema, este episodio cierra la payada con que concluye narrativamente «La Vuelta», pero, en el relato, la cierra a la manera de Borges, o sea, respetando el espíritu primero del gaucho rebelde.

Queda por interpretar el porqué de la muerte de Martín Fierro en el relato de Borges que, según la opinión de Spagnuolo (2005), es, sin duda, pasible de leerse, al menos en parte, desde el antiperonismo de Borges. No estoy totalmente de acuerdo o, más bien, no es solo eso, puesto que repito que lo que interesa al escritor es el elemento narrativo. Borges cambia el final del poema, en el relato, como se sabe, manteniéndose fiel a la lógica narrativa de la primera parte y rehusando así la función política de portavoz del autor y recuperando la significación original del texto.

Al relatar la muerte del personaje más famoso de la literatura argentina, Borges recoge los hilos sueltos dejados por Hernández y realiza una apertura interpretativa, y concluye lo que allí había quedado abierto.

Las relaciones entre el relato y el poema se complican en la última frase, cuyo comentario ya anticipé. Borges termina el relato de esta manera: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (1974b, p. 524). Introduce así uno de sus temas recurrentes: el del doble, porque este duelo es repetición ritual del duelo entre Martín Fierro y el hermano del negro, junto con el del deber del hombre de cumplir con su destino, que es, al mismo tiempo, el destino de todos. La conocida componente filosófica ejercida por la lectura de los idealistas lleva al autor a poner en discusión la individualidad del ser. De allí la reconocida costumbre de confundir autor con lector, mezclar los géneros y, como en este caso, considerar que todos los hombres son un mismo hombre: «Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres…» (1974, p. 58).

De este modo, Borges aporta su propia versión de la muerte de Martín Fierro y, sobre todo, inscribe la figura de este gaucho en el mito. Sin embargo, dicha mitificación es doble, puesto que, por un lado, subraya la esencia de mito literario de Martín Fierro (según la definición de Juan Herrero Cecilia, 2006), y, por el otro, preanuncia la reescritura del mito que se dará en la posmodernidad, cuyos rasgos bien define Carlos García Gual.

La reutilización literaria que Borges hace del mito de Martín Fierro parece cumplir con las modalidades de «recreación o utilización ses-

gada» de los mitos por parte de la literatura moderna, teorizadas por Carlos García Gual (1999, p. 36). En el relato, domina la *alusión* al mito literario, así como la tradición lo creó, mediante la referencia a sus personajes, y, a través de la narración de Recabarren, que configura una versión otra con respecto a la clásica de las hazañas del gaucho, jugando con la memoria del lector. Se dan también *la amplificación novelesca* junto a la *prolongación* del antiguo relato por la inserción del episodio inventado relativo a la muerte del héroe. Finalmente, la parodia de la figura del gaucho héroe, que se produce subrayando su dimensión humana y sus debilidades, genera la reinterpretación subversiva del sentido del mito. El autor presenta a Martín Fierro no ya como el joven héroe cultural que lucha por la libertad, sino como un hombre acosado por el peso de una muerte. La presencia de un personaje común y ordinario a su lado, como Recabarren, aumenta, además, la humanización del gaucho y la reinterpetación en clave paródica del relato. De este modo, la forma de introducir el mito literario, prolongando el relato originario con la supuesta muerte del héroe y contraponiendo su historia en paralelo con la de un hombre común, corresponde a la voluntad del autor de sugerir una nueva interpretación.

Kohan

A partir de las bases de amistad que sentó Hernández al relatar el encuentro entre Fierro, el gaucho fugitivo y Cruz, un sargento de la partida que lo persigue y que cambia de bando cuando siente profunda empatía con el perseguido y, a partir del nombre completo que Borges otorgó a Cruz en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (1949), Martin Kohan (Buenos Aires, 1967), en su breve relato «El amor» —primero en la serie de *Cuerpo a tierra* (2011)—, vuelve a narrar la amistad entre Fierro y Cruz a través de una relación en clave homoerótica. Con este cuento, sorprendemos a Martín Fierro y a Cruz huyendo juntos, adentrándose en la llanura pampeana, yendo al encuentro de los indios. Se trata del momento en el que el cierre de la primera parte del Martín Fierro queda en suspenso. Pero Kohan, en su texto, no elige el Cruz de José Hernández, sino el Tadeo Isidoro Cruz de Borges. Si Borges decide crearle a Cruz una biografía previa al encuentro con Fierro, lo que hará Kohan será contar lo que sucede inmediatamente

después del célebre encuentro entre los forajidos. Kohan describe a los dos gauchos luego de aquel combate espalda con espalda en el que Cruz abandona su traje de sargento y relata la primera noche que los hombres pasan juntos a través de un encuentro sexual. No es la primera vez que Kohan inserta su lapicera en la obra de Borges como Borges lo hizo con el Martín Fierro de Hernández. «Erik Grieg» (1998) es el cuento que, desde otra perspectiva, completa «Emma Zunz».

En esta unión viril y masculina que también tiene que ver con el amor, a Cruz se lo nomina Tadeo Cruz, y la escena se desprende de los versos del canto XIII del *Martín Fierro*, en los que el personaje principal busca convencer a su nuevo amigo de escapar frontera afuera, pintándole una posible vida feliz y libre entre los indios: «Fabricaremos un toldo / Como lo hacen tantos otros, / Con unos cueros de potro / Que sea sala y sea cocina» (1963, p. 34). Estas líneas anticipan el matiz cómico que «El amor» mantiene («—Nada mejor que dormir con la panza bien llenita. Cuando el hambre se me quita, es que puedo discernir— (2011, s. d.), proponiendo una estructura que combina versos octosílabos, que emulan la estructura del texto de Hernández, y prosa para componer un relato que expande el texto de Borges, y el de Hernández, al presentar a sendos personajes —Tadeo Cruz y Martín Fierro— consumando su amor en un toldo entre los indios. Fierro tiene que huir de la civilización, y este alejamiento provoca una emoción que Hernández relata con los versos: «Y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara» (1963, p. 34), con los cuales Kohan empieza su relato: «Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura. No le queda ni rastro en la mejilla o en el alma» (2011, s. d.).

Fierro y Cruz vuelven a la llanura, se acercan a un asentamiento indio y son bien recibidos: «Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos» (2011, s. d.). Les ofrecen cobijo y los invitan a comer cuando cae la noche: «Les dan una carpita chica, algo apartada de las fogatas del medio. Pero qué puede afectarles esta leve marginación, cuando lo cierto es que visiblemente los reciben y los aceptan» (2011, s. d.). La ironía en la descripción contrasta con la intensidad del lento acercarse a la unión carnal que domina el pensamiento de ambos:

> Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? Se besaron en la boca, entreverando las barbas, ayudando a la apretura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano que muda decía: vení para acá (2011, s. d.).

Durante la comida, Cruz sufre un ataque de celos motivados por la presencia de una cautiva al lado de Fierro. Abandona el círculo de hombres y vuelve a la carpa. Detrás de él, lo hará Fierro. Los dos se juntan lentamente y empiezan a acariciarse:

> —Vos date vuelta, Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo. Bastan esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando. […]. Martín Fierro se sacude sobre Cruz, sacude a Cruz, presiente que nunca estuvo en su vida tan cerca y tan dentro de nadie. […]. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. […]. Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas. —Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. […]. Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor (2011, s. d.).

La escena erótica explícita pone en acción a dos varones que se desean en su masculinidad. Pero el autor trabaja también sobre la posible comicidad entre tonos. Al respecto, Kohan comentó en una entrevista: «Traté de hacer una combinación […] para lograr un efecto cómico, y trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos en lo que se asocia a la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y tremendamente feminizados en su condición sentimental» (Lorezón, 2015, s. d.).

Kohan, declara, además, su fidelidad al texto primero cuando afirma que:

> Cuando Fierro evoca a Cruz y lo extraña, cuando evoca la muerte de Cruz y lo llora, ¿qué extraña exactamente y qué llora? Creo que es eso lo que yo escribí. Habría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el *Martín Fierro*, que lo reciten menos y lo lean con cuidado. Lo que pasa es que Martín Fierro, como afirmó Borges, es más real que Hernández (Matías Mendez, s. d.).

«El amor» sugiere, a su vez, que esta relación célebre surge dado el sufrimiento que implica el abandono de las poblaciones «civiles» y el acercamiento a la tribu de los indios. Pero es allí donde finalmente puede realizarse y expresarse un sentimiento que, a pesar de su sencillez, sorprende por la intensidad del deseo entre un gaucho y un exsargento, no pensado ni imaginado hasta la recreación del encuentro mirado bajo la mirada de Kohan. Horacio González comenta el encuentro ampliando las eventuales interpretaciones: «No se trataría, en tanto, de replantear la historia literaria del país *sub specie homosexuallis*, sino de explorar y acaso mejorar las posibilidades de un mito» (2018, p. 200).

Cabezón Cámara

La apertura al cuerpo y a la sexualidad junto a la elección del humor como tono de la narración es la opción que Gabriela Cabezón Cámara realiza en su versión del poema nacional. La escritora ambienta *Las aventuras de la China Iron* en la llanura argentina y narra una historia cuya protagonista es la mujer sin nombre que Martín Fierro tiene que abandonar cuando, por la ley de levas, lo sacan de su tierra para llevarlo a servir a la frontera. Es una figura marginal e invisible en los avatares de la historia y que, después de siglos de anonimato, adquiere vida propia y relata sus memorias desde cuando, a los doce años, el famoso gaucho la posee porque la gana en un partido de truco y la conduce hacia una existencia penosa en el campo, donde nacen sus dos hijos. Años más tarde, ella abandona el rancho y atraviesa la pampa hasta llegar a una comunidad utópica, tierra adentro.

Para animarse a encontrar esta nueva vida, la China cuenta con el apoyo de una escocesa pelirroja de nombre Elisabeth —Liz—; mujer culta, hermosa, que había ido a buscar a su marido, que es aquel «inglés sanjiador» que, en el poema de Hernández, huye a las sierras para evitar ser reclutado. La China, por su parte, que había dejado a sus hijos al cuidado de un matrimonio de ancianos, se apropia de un nombre: «—Me llamo China, Josephine Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo solo, y traducido el Fierro que ni siquiera era mío […]. Llamar no me llamaba: nací huérfana, ¿es eso posible?» (2017, p.

12), y está dispuesta a cambiar radicalmente de vida[2]. Un gaucho al que llaman Rosa y un perro, Estreya, acompañan a las dos mujeres. Juntos recorren la pampa en una carreta. Liz aprovecha el viaje para enseñarle no solo otra lengua a su circunstancial compañera, sino que también le posibilita otra visión de mundo. Y en el devenir del recorrido, a medida que avanzan, surge el afecto, la atracción, el amor. Para la protagonista, la travesía por la pampa y el desierto resulta iniciática: aprende inglés, descubre su sexualidad y el goce, se alfabetiza, lee los clásicos de la época y conoce la ceremonia del té y del whisky.

En capítulos breves, organizados en tres secciones («El desierto», «El fortín» y «Tierra adentro»), el libro se desprende de «La ida» y propone, en esta rescritura del poema gauchesco, un encuentro con el propio José Hernández. En una tópica elección postmoderna de *mise en abyme*, el autor de Martín Fierro se convierte en personaje de la novela de Cabezón Cámara y se lo presenta viviendo en una estancia, tomando whisky y recordando a un gaucho llamado Martín Fierro que trabajaba en su hacienda, a quien acusaba de haberle robado sus versos.

Asimismo, en la primera parte de la novela, hay referencias a la cautiva, como ya se ha afirmado, otro tópico de la literatura argentina. Por ligeras alusiones del narrador, sabemos que la China es rubia, de piel blanca y, probablemente, inglesa, puesto que recuerda que: «una bebé rubia no caía así nomás en manos de una negra» (2017, p. 14) o, en su encuentro con Elisabeth, cuando reflexiona que «por el color nomás, porque había visto poco blanco y albergaba la esperanza que fuera mi pariente, me subía a la carreta […] con la primera palabra en esa lengua que tal vez había sido mi lengua madre» (2017, 14).

En trayecto inverosímil sobre una carreta (la misma carreta que se encuentra en *Ema, la cautiva* y en *Las nubes...)* —que da el tono de la estrategia narrativa—, las dos mujeres emprenden una *road movie* con características de *Bildungsroman*, durante la cual la inglesa va educando a la chinita, abriéndole un mundo otro lejos del rancho y la barba-

[2] La elección de Josephine como nombre, como se sabe, es un certero homenaje a la crítica argentina Josefina Ludmer a quien la apodaban «La China» y quien, a su vez, se dedicó al estudio de la gauchesca. El resultado es su libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988).

rie. No es solo una «educación a la europea» como cualquier novela decimonónica del «buen salvaje», sino una apertura a la dimensión del cuerpo y la sexualidad que se sostendrá en toda la novela. Por su parte, el humor aporta lo suyo para dar lugar a la configuración de esa imposibilidad realizada.

En la segunda parte, titulada «El fortín», aparece Hernández como personaje encargado de entrenar a los gauchos. El libro le dedica largos parlamentos en los que este personaje explica la problemática del campo argentino y la dualidad en la ideología que subyace entre la «Ida» y la «Vuelta». Así, la narración va perdiéndose por los senderos de los análisis más conocidos de la obra. Por ejemplo: cómo se toma la voz del otro desautorizando su propia voz; o sobre la explotación del gaucho bajo el modelo agroexportador, etc. Y como para reforzar la provocación, la novela pone en acto la primera e intensa escena de amor entre las dos mujeres en la estancia del personaje de Hernández, que podría tomarse como prototipo del macho en el imaginario dominante.

En la tercera parte, se relata el descubrimiento de la comunidad de los indios, entre quienes se encuentra a un Fierro travestido, criando a sus hijos. El encuentro entre las dos mujeres y los nativos se describe como otro momento de goce de la naturaleza generosa de sus dones: «Habíamos llegado un día de fiesta: la plenitud del verano celebraban y la generosidad de la tierra que prodigaba sus frutos sin pedir más trabajo que extender las manos hacia los árboles o bolear a uno de los muchos bichos que andaban dando vueltas por el suelo o flechar a los peces y los pájaros» (2017, p. 150). En esa exploración de los otros (que no son tan distintos a ellas), la China vuelve a descubrir lo voluble que puede ser el deseo, «la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora» (2017, p. 151), y discute, implícitamente, la consabida oposición civilización barbarie. La joven protagonista disfruta del paisaje como de su libertad y descubre otra historia a lo largo del viaje. Como, por ejemplo, cuando la mujer inglesa habla de héroes al indicar los cadáveres de los indígenas muertos en el desierto, y la joven reflexiona: «los heroicos esqueletos de los pampas, dijo Liz. Yo no sabía […] que los indios pudieran ser héroes» (2017, p. 35). El famoso desierto vacío, según la mirada de Sar-

miento (1977), cambia a través de la mirada de la narradora protagonista y se transforma como se transforma también la clásica visión de los indios que azotaban y castigaban a las cautivas.

En esa «Tierra adentro», la barbarie resulta transfigurada y se describe un mundo libre, donde no hay jerarquías de ningún tipo: ni de nacionalidades, ni de etnias, ni de lenguas, ni de clase para construir una nueva nación. Allí es donde la China se reencuentra con el que había sido su marido, que ya no es el mismo hombre: «parecía una china disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más» (2017, p. 154). Surge un mundo utópico donde las familias no son las de sangre, sino las que se van armando y eligiendo.

En la novela de Cabezón Cámara, el viaje adquiere, además, una dimensión iniciática y utópica: la peregrinación de la China conduce hacia un mundo mejor, una especie de Arcadia entre indios selváticos, donde se vive en acuerdo con la naturaleza, se trabaja solo lo indispensable, donde las familias son armoniosas agrupaciones no consanguíneas de hombres, mujeres y «almas dobles» y donde las identidades sexuales no se definen de modo binario y para siempre.

Se trata de un lento acercamiento que la protagonista realiza hacia lo que no conoce, primero el entorno caracterizado por una luz que cambia las cosas, después las personas, sobre todo una mujer amiga, maestra y amante y las/los indígenas, que no son los salvajes de la construcción cultural tradicional, hasta lograr una completa emancipación que implica goce y libertad. Eso es exactamente lo que sabe la narradora cuando señala que «[h]ay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos de los argentinos y los uruguayos. Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos» (2017, pp. 184-185).

El final de la novela responde a un romanticismo idílico pues presenta a las dos mujeres abrazadas con las/los indígenas en el barro, desdibujando las tensiones culturales para resolverlas confundiéndose en la naturaleza, sin distinción de género, raza o frontera: «hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor […], cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resuelto ser Tierra dentro»

(2017, p. 151). La autora propone un encuentro donde las armas dan paso al «amor», único motivo o justificación que cabe asociar como respuesta femenina.

Toda la obra de Cabezón Cámara apunta a una poética de las desposesiones y los silencios obligados para armar una utopía donde se incluyan otros actores (el guacho, el gay, la lesbiana, el travesti, el marginal) con el objeto de desacralizar un discurso literario eminentemente masculino y realizar prácticas y formar comunidades que exceden los parámetros establecidos por las fronteras de la legitimidad simbólica y de la legalidad a secas.

•

Otro Relato de la Gauchesca

Estos textos, como otros de poesía y de ficción de este siglo y del anterior, coinciden en revisitar el texto de Hernández para traducirlo, desordenarlo, reinventarlo, citarlo o deconstruirlo en escrituras trabajadas por perspectivas como las subculturas de las tribus urbanas o la crítica antipatriarcal para desenvolverse en un horizonte multicultural y postidentitario. Todos arrancan del libro canónico y necesitan apelar a la memoria colectiva del poema para construir sus desvíos y derivaciones a través del asombro que produce la grandeza de la llanura junto con la ironía sobre los distintos matices de la sexualidad. Estas reescrituras desarrollan posibilidades que, en el texto inicial, estaban ocultas o ausentes, y señalan una apertura al cuerpo junto con otra visión de los indios, todos elementos que contribuyen a una respuesta alternativa a la tradicional visión fundada en el combate y en las armas. Se trata de textos que penetran en y se burlan de los emblemas consagrados de la literatura nacional para hacerlos hablar de otra manera.

De Borges, quizás, se desprendería una sonrisa: la literatura no se detiene, y las ideas no tienen dueño.

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (1974a). «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz». *Aleph*. Madrid: Brughera, 42-45.

Borges, J. L. (1974b). «El Fin». *Ficciones*. Madrid: Bruguera, 521-524.

Borges, J. L. (1986). *El hacedor*. Horacio Jorge Becco (ed.). Caracas: Bi-

blioteca Ayacucho.
Borges, J. L. (1996). *El hacedor* (1960). *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé, 779-854.
Borges, J. L. (1996). *Para las seis cuerdas* (1965). *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé. Pp. 953-952.
Borges, J. L. y Guerrero, M. (1953). *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Editorial Columba.
Cruz, J. (1999, ago. 25). «El hacedor en *La Nación*». *La Nación*. Disponible en https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-hacedor-en-la-nacion-nid214666/
Fernández Ferrer, A. (2009). *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*. Madrid: Cátedra.
García Gual, C. (1999). «Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido». *Mitos*, I, VII. Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Zaragoza.
Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
Hernández, J. (1963). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Herrero Cecilia, J. (2006). «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Cédille. Revista de Estudios Franceses*, n°. 2, Tenerife, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, 58-76.
Kohan, M. (1998). «Erik Grieg». *Una pena extraordinaria*. Buenos Aires: Simurg.
Kohan, M. (2015). «El amor». *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
González, Horacio. (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
Mendez, M. (2015, nov. 22). «Martín Kohan: "Me gusta pensar a contramano de la mitología argentina"». Infobae [online]. Disponible en https://www.infobae.com/2015/11/22/1771534-martin-kohan-me-gusta-pensar-contramano-la-mitologia-la-grandeza-argentina/

Pauls, A. (2004). *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.

Rodríguez Monegal, E. (1974, abr.-sep.). «El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada». *Revista Iberoamericana*, vol. XL, núm. 87-88.

Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

Sarmiento, D. F. (1977). *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Spagnuolo, M. (2005). «Para dar un fin a una discusión sobre "El fin" de Borges y posible comienzo de otra». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 10 de jun. de 2017, desde https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/elfin

Pensar la Crítica desde los Desafíos Transatlánticos

Laura Scarano[1*]

1. ¿Tantos Millones de Personas Hablamos Español?

¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
Rubén Darío, *«Los cisnes»*

Parafrasear el verso del poema de Darío, de fines del siglo xix (cambiando el idioma aludido, «inglés», por «español», y supliendo «hombres» por «personas»), nos permite comprobar el aserto de su profecía, pero, a la vez, sorprendernos —más de un siglo y medio después— de la magnitud y de la vitalidad actual de la lengua que hablaba el nicaragüense, a ambos lados del Atlántico. ¿Tantos millones hablamos español? Sí. Más de 500 millones de personas hablan hoy español como lengua materna, cerca de 600 millones, si se añaden los que lo hablan como segunda lengua. Es la tercera lengua más hablada del mundo, desde Quebec a Ushuaia y de Port Bou a Cabo San Lucas o las islas Galápagos (Calderón, 2015, p. 15). Y los nacidos en España son solo un 8 % de esa comunidad de hispanohablantes. Un espacio cultural casi inabarcable: más de 13 millones de metros cuadrados repartidos en una veintena de estados cuya lengua oficial es el español, integrado a múltiples plurilingüismos, insularidades, dialectos, sin ignorar conflictos étnicos, nacionales y de transculturación (Carrión, 2010, p. 247).

El foro que he dirigido en el congreso *Argentina Transatlántica*, realizado en octubre de 2019 en Buenos Aires y organizado por la Universidad del Salvador y Brown University, tuvo como título «Algunos interrogantes para pensar una crítica literaria en la era global». Propuesto por Zulma Palermo en su inicio, recayó en mí su coordinación y reformulé varios de los interrogantes que la crítica salteña había su-

[1*] Profesora Titular en la Universidad Nacional de Mar del Plata de Argentina e Investigadora Principal del CONICET. Correo electrónico: laurarosanascarano@gmail.com

gerido para estimular el debate. ¿Qué entendemos hoy por *pensamiento crítico* y, en particular, la *llamada crítica literaria* en el contexto actual de globalización? ¿Qué alcances damos al término *estudios transatlánticos* y cómo se concreta en nuestro quehacer crítico? ¿Cómo funciona la categoría de *nuevos hispanismos* desde la Argentina y qué redes establecemos con el resto de los países de habla hispana?

Recordando ese fructífero simposio, quiero iniciar estas reflexiones con una cita del intelectual que más ha aportado a los debates actuales sobre estos nuevos hispanismos, Julio Ortega, quien afirmaba en 2012: «Nada sería menos moderno que condenarnos al monolingüismo» (p. 141). Y refrendar su aseveración con uno de los núcleos fundacionales de ese diálogo interoceánico, en palabras del escritor e intelectual nicaragüense Sergio Ramírez, quien ha reafirmado recientemente que la propuesta de modernidad que Rubén traía a fines del siglo XIX se basaba en unas señales de identidad compartida, devolviendo

> … en la renovación de la lengua común, la prueba de que España era parte de la cultura americana, una cultura mestiza de pluma debajo del sombrero, capaz de crear un idioma nuevo que regresaba a la península con Darío. Aquel era, en momentos de crisis pero también de búsqueda, un viaje de regreso que encarnaba una gran ruptura y una gran invención después de la cual ya nada sería lo mismo en la lengua... (2017, p. 15).

Esta comunidad panhispánica, fundada por Darío hace más de un siglo y ratificada en décadas posteriores por un ida y vuelta incesante de escritores hacia ambas orillas (exilios múltiples mediante), «forma parte de nuestra identidad "poliédrica"», como bien señala Ignacio Zuleta, y si bien viene acompañada de «la precariedad de nuestra convivencia, [...] alimenta el proyecto de quienes intentan construir una representación estética que comprenda al conjunto» (2017, p. 116).

Ya Federico de Onís, en los años treinta del pasado siglo, propugnaba con su idea de «las Españas» una categoría epistémica para abordar las culturas que descienden del tronco común de la península ibérica. Octavio Paz rescatará después esa temprana apuesta del salmantino, convertido en auténtico puente entre ambas orillas, cuando reflexionaba que

> Onís quería mostrar la unidad y la continuidad de la poesía en nuestra lengua. Era un acto de fe. Creía (y creo) que una tradición poética

> no se define por el concepto político de nacionalidad, sino por la lengua y por las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores (citado en Lanseros y Merino, 2016, p. 20).

Aceptar esta realidad indiscutible de millones de personas que piensan, hablan y escriben en una lengua común, que nos comunica y representa, no me parece un gesto de claudicación, sino de puro sentido común. Supone el desafío de integrar sin marginar a partir de consensos compartidos y políticas de las lenguas respetuosas de la diversidad, fomentando un plurilingüismo que enriquece. La internacionalización del español y su interactividad territorial desde los Pirineos al Ecuador reclama de nosotros un pensamiento móvil que busque lugares comunes y puntos de encuentro, más allá de las banderas y las naciones, estimulando otro tipo de comprensión, menos provinciana y cerrada.

2. ¿Existe una Lengua Cultural con Fundamento Transatlántico?

… una lengua plural [que] es el piso en construcción de una cultura transatlántica para el siglo XXI
Julio Ortega

Los aportes de Julio Ortega sobre los nuevos hispanismos transatlánticos, y una interesante estela de intelectuales que se le han sumado, ratifica esta idea del español como lengua mediadora, como forma de «diálogo inclusivo entre sujetos, textos, codificaciones y reapropiaciones, que excede tanto el escenario melancólico de lo colonial como el artificio de lo metropolitano y que reordena esa tradicional segmentación para postular la heterotopía de la crítica» (2012, p. 9). Sujetos y estudios transatlánticos forjan otros «ejes de debate», integrando Europa-América Latina-Estados Unidos, «el español y las lenguas originarias», «las nuevas migraciones», en suma, «una internacionalidad menos programada y más exigente, precisamente cuando nuestra educación deja de ser monolingüe y nuestra crítica se postula plenamente dialógica» (2012, p. 11). Este idioma, nos recuerda Ortega, cohabitó con «una magnífica suma de regionalismos peninsulares (el gallego, el euskera, el catalán, el bable)»; y «pronto el árabe, el hebreo, sus derivados mutuos, y después el repertorio americano: el quechua, el aimara, el guaraní, el

mapuche» (2012, p. 140). Esta «lengua plural (que media entre las originarias, las peninsulares y las americanas), es el piso en construcción de una cultura transatlántica para el siglo XXI» (2012, p. 127).

Sabemos hoy, como bien argumenta Román de la Campa, que «los procesos y mecanismos de integración de las comunidades hispanas», así como el rol de «las nuevas expresiones de la cultura literaria delatan un escenario donde el constructo Estado-nación amerita ser reevaluado», ya que «la inscripción nacional que solía gobernar la literatura en su etapa moderna pasa hoy a los reclamos, inciertos, pero inevitables, de una cultura emergente de lectores insertos en la tecnología que facilita y define nuevas comunidades discursivas», que ya no dependen de puntos de origen canónicos (2017, pp. 8-9). Pensar el español como lengua cultural con base en un horizonte transatlántico señala un nodo de convergencias y tránsitos de discursos que dialogan y confluyen, reflejando sociedades multiculturales donde lo nativo/extranjero se combina, encarnado en autores nómadas, cosmopolitas, migrantes, interesados en un lector ubicuo y no únicamente vecino y connacional. El idioma común no resulta ya una formalidad impuesta que encubre diversidades radicales, sino una plataforma de lanzamiento para afianzar un intercambio que respete las variaciones regionales e históricas, pero funcione como conector. Comunicarnos (hablar y escribir) en español supone una elección cultural que implica a una comunidad más amplia que la de nuestra cueva natal. Una *koiné panhispánica* nos exige unidad en la diversidad y en el respeto, basada en «la construcción de una actitud ética» más que en la fortuita ligazón en un «hecho lingüístico normativo y purista» (Zimmerman, 2010, p. 53).

3. ¿Qué Identidad Promueven «un Sujeto Transatlántico» y un «Lector Panhispánico»?

¿Para quién escribimos nosotros?
Francisco Ayala

Para Ortega este «sujeto transatlántico» existe y está constituido desde «la práctica de la mezcla, el montaje y la transcodificación», actualizando posiciones como aquel diálogo de lenguas de José María Arguedas o el

sueño de las Indias de Cervantes (2012, p. 12). Y quiero traer a colación un ejemplo de carne y hueso de esta figuración de sujeto transatlántico: Francisco Ayala, un exiliado español paradigmático. Fue un republicano oriundo de Granada, que huyó de Franco durante la guerra civil, primero a Chile; recaló más de diez años en Buenos Aires, con estancias en Brasil; pasó después a Puerto Rico y se asentó más tarde en uno de los tantos refugios de los exiliados hispanos, los Departamentos de Español de las universidades norteamericanas, para regresar finalmente a España, tras la muerte de Franco, y morir a los 103 años en su tierra natal. Y escribió siempre en lengua española, dentro y fuera de la península, para toda la América hispana y aun para ese pueblo del exilio interior que soportó cuatro décadas de dictadura franquista. Francisco José Martín, en un artículo titulado «El lector panhispánico» —inspirado en Ayala—, imagina a este sujeto que sufrió esa experiencia de dislocación y reposicionamiento intelectual, como la figura de un lector/escritor transatlántico, a partir de ese puente, abierto a la fuerza por el abismo de dos guerras (la II mundial y la civil española). Ayala «miraba hacia el futuro», en busca de «un nuevo sentido y una nueva ubicación de lo hispánico en el mundo» porque «el vasto territorio de la lengua española» aún no había logrado cuajar en un espacio intelectual integrado. Era necesario hacer tangible esa «lengua común», como un humus que produjera un proceso de «descentralización» (la guerra y el exilio de millones a Latinoamérica fue un potente disparador) y, a su vez, un corrimiento de «la lengua a centros descentrados» (Martín, p. 137).

Cuando Ayala funda la revista de ideas *Realidad* en Buenos Aires, en los años cuarenta, sentenciaba: «Primero somos argentinos, españoles, mexicanos, etc., lo cual está muy bien, sin duda, pero lo estaría más si antes o después fuéramos también hispanos...» (citado en Martín, p. 139). Ese hispanismo como campo cultural no es algo dado, sino por hacerse, y en esta era globalizada no basta el territorio común de la lengua. En realidad, lo que hoy tenemos es «la fragmentación intelectual del territorio de la lengua». Como argumenta Martín: «… que se trate de una fragmentación con hondas raíces en la historia es innegable (un pasado colonial y un lacerante proceso de independización que iba a marcar a sangre y fuego el recuerdo futuro, lleno de sospechas, de suspicacias, a lo largo de una historia asimétrica que cada

cual cuenta a su modo)» (p. 138). Pero también se trata de «una fragmentación que juega a favor de intereses ajenos al campo hispánico», que facilita el dominio de potencias mundiales, desde la economía a la política, y sus nuevas formas de colonización.

El peligro que vislumbraba Ayala en los años cuarenta nos hace pensar que el mayor error ha sido y es creer que esto es una herencia dada y no un proceso en construcción. Un proyecto que demanda un espacio intelectual hispánico heterogéneo (admitiendo las diferencias que nos atraviesan, históricas y territoriales), pero, a la vez, homogéneo por la lengua común, «que vive en todos sus acentos y sus múltiples variantes» (Martín, p. 139).

4. Dilemas de un Archipiélago con Múltiples Orillas

Pensemos en la literatura transatlántica como el intento de reconstruir la plaza pública de los idiomas comunes…
Julio Ortega

En noviembre de 1999, participé, en la Universidad Nacional de Salta, de un encuentro denominado «Fin de siglo: Latinoamérica: utopías, realidades y proyectos», organizado por Zulma Palermo y su equipo. Quiero rememorar aquí algunas de las reflexiones de ese memorable encuentro, después de dos décadas exactas, para revisar y convalidar muchos de esos presupuestos. Allí pensamos el ejercicio de la crítica cultural como una práctica discursiva transdisciplinaria, que constituye un espacio intelectual de probada trayectoria en nuestro país, mucho antes de su alumbramiento nominal como *Estudios culturales*, en el ámbito anglosajón. Desde esa base, el sinfín de categorías que importamos de los centros del conocimiento, las teorías posmodernas y luego los estudios poscoloniales nos han impuesto dicotomías a partir de modelos teóricos que resultan ajenos. Esa distribución de roles nos ubica —para algunos orgullosamente— en el margen y la subalternidad, como categorías de identidad. Pero, ¿qué significa realmente pensarse desde el margen sin legitimar a la vez un centro externo que nos configura como sujetos de un discurso subalterno? ¿Margen y subalternidad no reifican un pensamiento binario que procuramos superar o desplazar? ¿Aceptarnos

sin más como tales no significa entrar concesivamente en ese juego del poder, que al darnos ese estatuto, a la vez, nos neutralizaría? ¿La aceptación de una cuota nominal en el reparto terminológico como ilusoria compensación? ¿Cuál sería la utilidad epistemológica de esos conceptos para identificarnos sin que implique subordinarnos al papel que el centro nos asigna en el tablero mundial? (Mignolo, 1995, p. 9). De ahí la validez del concepto de hibridez cultural y la categoría *glocal* sobre la que ha venido insistiendo, desde hace mucho, Néstor García Canclini (1992), como una noción más fluida para definir nuestra condición de sujetos «intersticiales» (para usar la expresión de Homi Bhabba [1994, p. 13]).

Además, esta *koiné* hispánica está articulada sobre una galaxia en la cual es innegable la tremenda revolución que los medios tecnológicos han introducido en los trazados convencionales de las nacionalidades literarias. Internet ha acelerado el proceso de integración del mundo hispánico, con tecnologías translingüísticas que traspasan territorios nacionales y afectan, de manera decisiva, nuestras antiguas formas de pertenencia a colectivos culturales. Se podrá argüir que se trata de una mirada satelital y planetaria del uso común del idioma español, aunando Latinoamérica, España y parte de EE. UU., pero que parece ignorar las lenguas aborígenes americanas y las autónomas de la península. Pero no es así. El desafío es diseñar políticas de las lenguas respetuosas de la diversidad, que no ignoren prejuiciosamente los sustratos lingüísticos que forman el humus de nuestras culturas híbridas. Reconocer el idioma español como lengua mediadora sin repetir leyendas negras del pasado es admitir la fuerza material y social que supone esta *koiné*. Una lengua que, nos guste o no, es la principal fuerza modelizadora de lo real que tenemos, la que nos permite comunicarnos hace siglos y estar aquí debatiendo autorreferencialmente su propia naturaleza y alcances.

Quiero proponer entones una mirada crítica que no consiste en anular diferencias para crear una categoría cómoda que todo lo englobe bajo un manto de vaporosa e insustancial vaguedad, haciendo caso omiso de la performatividad material de los deícticos (*acá* o *allá*). No nos engañamos ni desconocemos las implicancias fácticas de la inevitable territorialización de las voces. Pero sí es necesario advertir su carácter relacional, sus posiciones alternativas, la movilidad de sus actores, a menudo más flexible que la inercia de cierta costumbre crítica que impone fronteras ina-

movibles tanto como cercos regionales. Una crítica necesaria será aquella que logre trasladar la mirada de las pertinaces querellas y enfrentamientos a estas vías de confluencia, descubriendo agendas no idénticas, pero complementarias. Porque frente a un pasado de conquistas, desencuentros y exilios y ante la magra cosecha de estas disputas, resulta necesario construir un espacio donde los hablantes que compartimos una lengua (aunque no sea la única ni la nativa) podamos respirar con todas las gargantas disponibles, convivir con otras lenguas sin temores.

He venido insistiendo en que este enfoque nos permite desconfiar del poderoso equívoco establecido por cierta crítica antihispanista, que rechaza la sola idea de trazar un mapa de cruces con territorios compartidos dentro del campo literario en lengua española. Para ello he buscado ensayar propuestas de articulación, suturar fisuras imaginarias para integrar praxis materiales; concertar políticas de intercambio textual e ideológico; admitir un trazado de zonas de confluencia permeables y compartidas por encima de geografías insulares o anacronismos del tipo centro/periferia, dominantes/subalternos. Airear las convencionales miradas significa asumir, en fin, que los sujetos vehiculizan identidades móviles y receptivas, contra el discurso único de aplanamiento y hegemonía y a favor de un diálogo intergrupal e interlocal mutuamente enriquecedor[2].

Por eso, una fotografía de este común escenario nos puede entregar dos versiones diferentes: en una, las voces que se expresan en español representan un magma de islotes incomunicados irreversiblemente; en otra, podemos reconocer un archipiélago que, bajo la superficie del agua, esconde y comparte una misma formación material de base. No proponemos homogeneizar lo diverso, sino advertir que la praxis actual fun-

[2] Apunto una serie de trabajos que han jalonado mi trayectoria intelectual sobre estas cuestiones. En varias ocasiones, presenté conferencias en jornadas y congresos: en 1997, en *Orbis tertius* de La Plata; en 1999, en un Encuentro en Salta, en un congreso de la AAH —publicado en Actas en 2016— y en el reciente VIII Congreso de la Lengua en Córdoba (2019). Pero también expuse mis reflexiones en artículos de revistas como el fundacional de *Dispositio*/n (en un número de 1999-2000), que recogió conclusiones de un proyecto compartido con el colega Walter Mignolo; otro en la revista *El taco en la brea* de la Universidad del Litoral, en 2014, reeditado en México, en 2015, por *Circulo de Poesía*; y finalmente en un capítulo de mi reciente libro publicado en España *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico* (2019).

ciona a partir de redes, muchas veces disimuladas por los propios practicantes, deliberadamente ignoradas o abiertamente impugnadas. Pero, en esas mismas negaciones, quedan diseñados mapas que mutuamente se reclaman, estableciendo de hecho una trama compleja, donde los haces del tejido están distribuidos sobre una misma tela; en términos culturales, son parte activa de un mismo campo. Contra la pulsión disgregadora, se hace necesario entonces distinguir para integrar, reconocer diferencias no incomunicables, apostando a un diálogo que solo una crítica pluralista y antidogmática puede promover. Para terminar, vuelvo a otras iluminadoras palabras de Julio Ortega: «Pensemos en la literatura transatlántica como el intento de reconstruir la plaza pública de los idiomas comunes, desde la perspectiva de un humanismo internacional» (2012, p. 143).

Referencias Bibliográficas

Bhabba, H. (1994). *The Location of culture*. London-New York: Routledge.

Calderón, A. y Osorio, G. (2015). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Carrión, J. (2010). «Las estructuras y el viaje (hacia un nuevo hispanismo)». Julio Ortega (ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (pp. 239-251). Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/ Vervuert/Bonilla.

De La Campa, R. (2017). *Rumbos sin Telos. Residuos de la nación después del Estado.* Santiago de Querétaro, México: Rialta Ediciones.

García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lanseros, R. y Merino, A. (eds.) (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo xx (1886-1960).* Madrid: Visor.

Martín, F. J. (2013). «El lector panhispánico». *Revista de occidente* (391), diciembre, 135-144.

Mignolo, W. (1995). Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* xxi (41), 9-31.

Mignolo, W. (1995). «Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXI (41), 9-31.

Ortega, J. (ed.) (2010). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos.* Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/ Vervuert/ Bonilla.

Ortega, J. (ed.) (2012). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.

Ramírez, S. (2017). «En el rincón de un quicio oscuro». *Kamchatka* (9), jul., 15-23.

Scarano, L. (1997, may. 16). «Posmodernidad/Poscolonialidad: Interpelaciones desde el margen» [conferencia]. I Jornadas ORBIS TERTIUS, Universidad de La Plata, Argentina.

Scarano, L. (1999-2000). «Enunciar desde el margen. (Las metáforas de la intemperie)». *Dispositio/n*, XXIV (51), 1-12.

Scarano, L. (1999, nov. 5). «Dilemas de margen (La crítica cultural como interpelación)» [conferencia]. Encuentro de Fin de siglo: «Latinoamérica: utopías, realidades y proyectos», Universidad Nacional de Salta.

Scarano, L. (2015). «Poéticas de lo menor en el hispanismo transatlántico». *El taco en la brea*, (2), 2014, s/p. reeditado en Círculo de poesía. https://circulodepoesia.com/2015/09/poeticas-de-lo-menor-en-el-hispanismo-transatlantico/

Scarano, L. (2016). «Nuevos hispanismos transatlánticos en el siglo XXI» [conferencia]. *Actas del X Congreso argentino de Hispanistas* (pp.111-123). Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral y Asociación Argentina de Hispanistas y Cedintel. Disponible en línea: http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/centros/CEDINTEL_documentos/Hispanistas_final.pdf

Scarano, L. (2019a). *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Scarano, L. (2019b.). «Lengua e interculturalidad: ¿Tantos millones de hombres hablaremos español?». *Actas del CILE VIII Congreso Internacional de la Lengua Española*, repositorio digital del Instituto Cervantes, s/p. [en prensa].

Zimmerman, K. (2010). La hispanofonía, la lingüística hispánica y las Academias de la Lengua: propuestas para una nueva cultura lingüística. En Julio Ortega (ed.). *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos* (pp.43-61). Madrid/ Frankfurt/ México: Iberoamericana/ Vervuert/ Bonilla.

Zuleta, I. (2017). «Darío bifronte. Revista». *Celehis*, 26 (33), 111-120.

Autoras y Autores Italohablantes en Italia

Rotraud von Kulessa[1*]

Las relaciones literarias entre Italia y la Argentina son de gran importancia y ampliamente conocidas: Borges (2019) abre nuevos horizontes para la generación de la neovanguardia en Italia, y las y los autores de origen italiano escriben en español sobre sus experiencias y herencias migratorias, etc. (Regazzoni, 2007). También existen, en Italia, donde se ha formado desde los años 1990 una variada literatura transcultural en italiano, textos semejantes que reflejan vivencias de hibridez surgidas de la migración, que se reflejan a un nivel formal, originando texturas entre reportaje y ficción literaria. Escritores y escritoras de África, de la antigua Yugoslavia, pero también de Latinoamérica (Brasil y Argentina) relatan experiencias de identificación dividida y, asimismo, de transculturalidad positivamente vivida. Autores y autoras argentinos como Miguel Ángel García, Candelaria Romero o Adrián Bravi se convierten, así, en mediadores/as culturales entre la Argentina y Europa.

Este trabajo tratará el caso de los cuentos de Miguel Ángel García con el emblemático título *Il maestro di tango*. Nos dedicaremos, en especial, a la narración que da título al conjunto y que aborda la experiencia de la transculturalidad, y que presenta la función mediadora del narrador de una manera ejemplar.

Historia Transnacional del Cambio entre Italia y la Argentina como Historia de la Migración

Los ejemplos de esta literatura híbrida no solo se encuentran entre los textos de naturaleza autobiográfica de argentinos de ascendencia italiana que procesan sus experiencias migratorias y sus conflictos de identidad en textos literarios. También se dan casos en la literatura contemporánea de consumo en Italia, en vista de los conflictos socia-

[1*] Ocupa la cátedra de Estudios Literarios Románicos en la Universidad de Augsburgo (Alemania) desde 2011. Correo electrónico: rotraud.kulessa@philhist.uni-augsburg.de

les resultantes de la nueva experiencia de la península como país de inmigración. Así, novelas contemporáneas como *La figlia della libertà*, de Luca di Fulvio, o *Cronaca di una passione argentina,* de Maria Pia Morelli, recuerdan también a un público lector más amplio la historia de las migraciones de los italianos, sobre todo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando muchos de ellos emprendieron la búsqueda de una vida mejor en las Américas.

Desde el comienzo de la historia de Italia como país de inmigración en los años noventa, ha surgido una literatura diversa y cada vez más interesante, es decir, que va más allá de la mera literatura testimonial y para la que se ha aplicado, cada vez más, el concepto de alfabetizador transcultural en la investigación. Basado en el cubano Fernando Ortiz, quien en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* ([1940] 1963) describe la transculturalidad como una influencia mutua en las culturas, el concepto de *transculturalidad* de Wolfgang Welsch (2010), en contraste con la interculturalidad, se convierte en un concepto casi utópico, en el que las culturas se fusionan.

La literatura italofónica transcultural contemporánea es extremadamente diversa, en contraste con las literaturas francófonas que han surgido, sobre todo, en un contexto postcolonial en sentido estricto. No solo los inmigrantes de las antiguas colonias italianas, sino también los «italianos por elección», como la alemana Helena Janeczek, ganadora del Premio Strega de 2018, que eligen la lengua italiana para sus producciones literarias. Entre ellos no son menos los autores y autoras de América Latina y, especialmente, de la Argentina, como los anteriormente citados Candelaria Romero, Adrián Bravi o Miguel Ángel García, que, sobre la base de sus propias biografías, tratan, de la historia italo-argentina del cambio, temas como la migración y la identidad (Cantarulla, 2009).

Miguel Ángel García, nacido en Buenos Aires, es sociólogo y escribió, en 1992, un estudio sobre la presencia de argentinos en Italia (*Gli Argentini in Italia*). En 2001, ganó el premio de la Associazione Eks&Tra por su relato *Il virus del colore* y, en 2005, con su colección de novelas *Il maestro di Tango,* volvió a ganar el concurso de la misma asociación, que, desde 1995, se ha fijado el objetivo de apoyar a escritores que no son hablantes nativos de italiano, pero que, sin embargo, han decidido escribir en ese idioma.

En el prefacio, el autor describe su relación con la lengua italiana de la siguiente manera:

> *I racconti sono stati scritti direttamente in italiano, e corretti in dialogo permanente con una decina di «lettori» italiani e non italiani. Oltre alle abituali difficoltà che l'italiano oppone allo scrittore di lingua madre spagnola, in primo luogo l'eccessiva e ingannevole vicinanza, ho trovato che c'era una diabolica ricorrenza tra il tema dei miei racconti e la mia lotta per scriverli. Spero di non aver troppo martirizzato la lingua del Dante. Può l'immigrazione trasfondere sangue nuovo alle lettere italiane? Non saprei; forse scrivere è sempre ingarbugliare lingue, nazioni e culture. È innegabile tuttavia che anche noi nati lontano siamo Italia, e che l'Italia è anche noi, per quanto piccolo sia nostro apporto. Quel che posso dire è che da quando sogno in Italiano, non posso fare a meno di ordire storie in questa lingua che sento mia.*
>
> [«Las historias fueron escritas directamente en italiano y corregidas en diálogo permanente con una decena de «lectores» italianos y no italianos. Además de las dificultades habituales que el italiano plantea al escritor de lengua materna española, en primer lugar la excesiva y engañosa cercanía, descubrí que había una recurrencia diabólica entre el tema de mis historias y mi lucha por escribirlas. Espero no haber martirizado demasiado la lengua de Dante. ¿Puede la inmigración inyectar sangre nueva a las letras italianas? No lo sé; probablemente escribir sea siempre enmarañar idiomas, naciones y culturas. Es innegable, sin embargo, que también nosotros, que nacimos lejos, somos Italia, y que Italia es también nosotros, por pequeña que sea nuestra contribución. Lo que puedo decir es que desde que sueño en italiano, no puedo evitar urdir historias en este idioma que siento como mío»] (García, 2005, p. 5; la traducción es nuestra).

La apropiación de la lengua italiana y la necesidad de inscribirse en su cultura por medio de esta lengua familiar determinan la escritura, que el autor, sin embargo, refiere como una lucha.

En la historia *Il maestro di Tango*, el primer narrador describe su conflicto de identidad como «emigrante exitoso» argentino en Italia, como una identidad transcultural para la cual el tango mismo se erige como metáfora.

Originado a finales del siglo XIX a partir de elementos del vals, el candombe africano y la habanera cubana, el propio tango aparece como un fenómeno transcultural causado por la migración; ha iniciado su marcha triunfal desde la Argentina a Europa, en particular a Pa-

rís, y a través del mundo; y, gracias a su propia historia de migración, se ha convertido en un proceso dinámico de mediación entre culturas.

Como fenómeno intermedio que combina música, danza y lenguaje, aunque en diferentes formas: tango-milonga, tango-romanza y tango-canción, que se distinguen como fenómenos culturales —Hess habla de la «cultura Tango» (2019)—, el tango ha estado construyendo un puente entre América Latina y Europa durante un siglo (similar a la salsa, que surgió mucho más tarde), y parece convertirse en un medio capaz de deconstruir las tensiones postcoloniales.

Il Maestro di Tango

El cuento de título corto comienza con las órdenes del maestro de baile, que se refiere al movimiento específico del tango, al fluir de la música, que, a menudo, causa dificultades a los europeos, como a la Sandra a la que se dirige.

El narrador en primera persona comienza entonces, no sin ironía, a contar su historia, en retrospectiva con su llegada a Italia, su matrimonio con una mujer italiana, y su historia de éxito como profesor de tango en ese país. Como en una entrevista con un interlocutor anónimo, el narrador explica sus raíces transculturales como argentino de origen migratorio y se refiere así a la naturaleza genuinamente transcultural de una gran parte de la población argentina. Su familia es originaria de la judería alemana y, en realidad, lleva el nombre de Issac Blubstein. Como profesor de tango en Italia, se siente obligado a adoptar un nombre artístico que suene a argentino para ser considerado auténticamente come tal por los italianos.

> *La cittidinanza l'ho avuta per matrimonio, non sono d'origine italiana. Arroyo è si un cognome spganolo, ma è solo un nome d'arte che ho scelto quando ho cominciato a cercare lavoro in Italia. Suona bene, no? Julián Arroyo, dà idea di quealcosa di autenticamente argentino. Anche se Isaac Blubstein, il mio vero nome, Isa per gli amici, è argentino sul serio, e in Italia non lo sembra. Chi prenderebbe lezioni di tango da uno che si chiama Blubstein?*
>
> [«Tenía la ciudadanía por matrimonio, no soy de origen italiano. Arroyo es un apellido español, pero es solo un nombre artístico que elegí cuando empecé a buscar trabajo en Italia. Suena bien, ¿verdad? Julián Arroyo, te da una idea de algo auténticamente argentino. Aunque Isaac Blubstein, mi nombre real, Isa para los amigos, es argentino de verdad, y en Italia no lo parece. ¿Quién daría clases de tango con alguien que se llama Blubstein?»] (García, 2005, p. 7; la traducción es nuestra).

Las explicaciones del narrador en primera persona sobre su origen se refieren inmediatamente a la complejidad del concepto de origen y pertenencia, especialmente en el contexto argentino. Allí le llamaban «rusito», ya que la mayoría de los judíos de Argentina provenía de Europa del Este. La identidad y la pertenencia resultan ser categorías poco fiables y dinámicas desde el principio.

Además, el origen del narrador también plantea la cuestión de la identidad religiosa y, en particular, judía, que atribuye a parámetros lingüísticos que definen las identidades a través de atribuciones ajenas:

> *Si, sono ebreo come dite voi italiani; a me "ebreo" da l'idea di qualcosa di religioso, di talmudico; io mi considero judìo (sarebbe giudeo), che è un appartenenza culturale, e non necessariamente religiosa. Anzi, "rusito", piccolo russo, come mi dicevano da piccolo alla scuola, perché i miei sono di origine tedesca, ma in Argentina la maggioranza dei giudei aveva il passaporto russo, perché erano polacchi, ucraini o moldavi, e allora esisteva ancora l'impero. Cosa curiosa le parole, che crescono per mezzo di errori, di eufemismi tragici, di metafore e di deformazioni umoristiche.*
>
> [«Sí, soy hebreo como dicen ustedes los italianos; a mí «hebreo» me da idea de algo religioso, talmúdico; me considero judío (sería de Judea), que es una pertenencia cultural, y no necesariamente religiosa. En efecto, «rusito», pequeño ruso, como me decían de niño en la escuela, porque aunque mis padres son de origen alemán, en la Argentina la mayoría de los judíos tenían pasaportes rusos, porque eran polacos, ucranianos o moldavos, y entonces el imperio aún existía. Son curiosas las palabras, que crecen a través de errores, eufemismos trágicos, metáforas y deformaciones humorísticas»] (García, 2005, p. 8; la traducción es nuestra).

De hecho, la trama de este cuento es inexistente, se aborda más bien la seguridad identitaria del narrador-ego a través de sus reflexiones sobre el tango, lo que, en su naturaleza transcultural, se convertirá en un espejo, por así decirlo. Dividido entre el pasado y el presente, entre Italia y la Argentina, el tango aparece así como una lámina reflectante del narrador, que parece moverse entre ambos mundos en dos o cuatro tiempos.

Ya el lenguaje del canto tanguero, el lunfardo, atribuido durante mucho tiempo a la lengua secreta de los ladrones y que contiene fragmentos de dialectos italianos, aparece para el narrador como una garantía de identidad y apunta, más allá de eso, a la historia de las rela-

ciones entre argentinos e italianos: «È curioso, quasi inconcepibile per un italiano, ma sono le parole quelle che mi hanno portato al tango. Il tango parlav*a come me, in quella lingua argentina infarcita dal lunfardo della strada e delle parole di mille lingue e dialetti del mondo*» [«Es curioso, casi inconcebible para un italiano, pero son las palabras las que me llevaron al tango. El tango hablaba como yo, en ese idioma argentino impregnado del lunfardo de la calle y de las palabras de mil lenguas y dialectos del mundo»] (García, 2005, p. 8; la traducción es nuestra).

Pero también aquí el concepto de identidad cultural lingüística resulta cuestionable. Solo el tango permite una comprensión híbrida de la identidad: «*L'Argentina è forse l'unico paese che vive la propria lingua nazionale come se fosse un dialetto, vergognandosi. Tranne che nel tango, nel quale esibisce impudicamente il proprio dire*» [«Argentina es quizás el único país que vive su lengua nacional como si fuera un dialecto, avergonzada de sí misma. Excepto en el tango, en el que muestra impúdicamente sus propias palabras»] (García, 2005, p. 9; la traducción es nuestra). El tango pasa a ser así la encarnación de la identidad como mestizaje, como identidad híbrida.

Para el narrador, el tango se convierte en una cartografía de los lugares del Buenos Aires de su juventud: «*Poi è venuta la musica, come sfondo giusto della vita. Molto Piazzolla e Ferrer, che era la forma musicale di Plaza Francia, Santa Fe, Las Heras, le strade che amavo percorrere, anche se i miei vivevano in Pueyrredón, nel limite tra l'Once e l'Abasto*» [«Luego vino la música, como telón de fondo de la vida. Muy Piazzolla y Ferrer, que era la forma musical de Plaza Francia, Santa Fe, Las Heras, las calles que me gustaba recorrer, aunque mis padres vivían en Pueyrredón, en el límite entre el Once y el Abasto»] (García, 2005, p. 9; la traducción es nuestra).

El tango se convierte así en el patrón de identidad del narrador, que es atacado por la música y el baile como por una enfermedad.

> *Credo che il tango mi ha impregnato l'identità senza che io ne fosse consapevole, come una malattia. Ascolti casuali alla radio, in un tassi, in un caffé, ricordi, moduli che sorreggono l'amore, la rabbia, il dolore. Io credevo di amare il rock; un po'vergognandomi amavo anche il bolero. E in realtà mi stavo impregnando di tango come una spugna, per il solo fatto di vivere a Buenos Aires. Quando ho cominciato a ballare… No, non ballo il tango da raggazo, e meno ancora frequentavo allora le milonghe: avevo vent'anni negli Anni 80,*

quando le sale che facevano tango erano rifugi melanconici di pensionati. Io comunque non sapeva ballare.

[«Creo que el tango impregnó mi identidad sin que yo me diera cuenta, como una enfermedad. Escuchas al azar en la radio, en un taxi, en un café, recuerdos, andamios sobre los que se apoyan el amor, la ira, el dolor. Pensaba que me encantaba el rock; con un poco de vergüenza también me gustaba el bolero. Y en realidad estaba absorbiendo el tango como una esponja, por el mero hecho de vivir en Buenos Aires. Cuando empecé a bailar... No, no bailaba el tango de chaval, y menos aún frecuentaba las milongas en esa época: tenía veinte años en los años ochenta, cuando las salas que hacían tango eran refugios melancólicos para jubilados. Sea como sea, no sabía bailar» (García, 2005, pp. 9-10; la traducción es nuestra).

Llega al tango relativamente tarde, e, inmediatamente, descubre su talento natural, que, como él mismo señala, no puede ser determinado genéticamente, ya que sus raíces musicales deberían estar en el klezmer centroeuropeo. También en este punto, los conceptos de identidad y de origen vuelven a viajar como contingentes y resultan poco fiables:

Ho cominciata a ballare tango negli anni 90, come tutti. Ero un giovane, brillante dirigente aziendale, CEO della Pálida punto com, eavevo i soldi che servivano per fare un buon corso con il maestro più in vista. No, certo che non si chiamava così la mia azienda, ma non ti voglio dire il vero nome; la causa non è ancora finita, capisci? [...]. Il fatto è che ho sentito mio il tango virtualmente dal primo passo. Mi usciva con semplicità, senza forzo; [...]. Non saprei dire da dove uscisse un simile talento; sicuramente non dall'eridità genetica, che mi avrebbe portato semmai verso il klezmer centroeuropeo. Per me il tango è qualcosa che respiri inconsapevolmente, come una sorte di smog culturale, e che poco a poco modifica il tuo portamento, il ritmo del tuo corpo, e poi il tuo comportamente, il ritmo del tuo pensare e del tuo sentire. Una malattia appunto, che fa diventare "portegno" un tizio qualunque.

[«Comencé a bailar tango en los años noventa, como todo el mundo. Era un joven y brillante ejecutivo corporativo, CEO de la Pálida punto com, y tenía el dinero que necesitaba para recibir un buen curso del profesor más destacado. No, por supuesto que ese no era el nombre de mi empresa, pero no quiero decirles el nombre real, la causa aún no ha terminado, ¿entienden? [...]. El hecho es que sentí el tango como mío prácticamente desde el primer paso. Me salió con sencillez, sin fuerza; [...]. No puedo decir de dónde vino tal talento; ciertamente no de la herencia genética, que me habría llevado hacia

> el klezmer centroeuropeo. Para mí, el tango es algo que se respira inconscientemente, como una especie de smog cultural, y que poco a poco modifica tu porte, el ritmo de tu cuerpo, y luego tu comportamiento, el ritmo de tu pensamiento y de tus sentimientos. Una enfermedad, de hecho, que convierte en "porteño" a un hombre común y corriente»] (García, 2005, p. 10; la traducción es nuestra).

Por lo tanto, la identidad no aparece aquí como inmanente, sino como mediada a través de una práctica cultural que desarrolla efectos de formación de identidad a través de los sentidos y del sentimiento del cuerpo.

La fascinación de esta práctica puede ciertamente emprender un viaje y desplegar su efecto más allá de su contexto original, como lo demuestra la historia del tango y el narrador, a continuación, a través de sus experiencias como profesor de tango en Italia:

> *Per me è ancora un mistero il mio successo: [...] perché le prime allieve di tango in Italia sono state di genere femminile, includendo la mia compagna di ballo e di vita. [...] e che cosa è che attrae le donne di classe media verso il tango? 'L'eleganza' mi disse Anna, la mia compagna. 'Un' eleganza impossibile, come il gelato freddo nel cappucino caldo; un delicato equilibrio tra le figure ispide e la liquida fluidità dei movimenti, tra l'abbandono erotico ed il rigore severo delle regole, la lentezza veloce, la passione sapiente, la complessità semplice.*
>
> [«Para mí, mi éxito sigue siendo un misterio: [...] porque los primeros estudiantes de tango en Italia fueron mujeres, incluyendo mi pareja de baile y de vida. ¿Y qué es lo que atrae a las mujeres de clase media al tango? La elegancia —me dijo Anna, mi compañera—. Una elegancia imposible, como el helado frío en un *cappucino* caliente; un delicado equilibrio entre las figuras ásperas y la fluidez líquida de los movimientos, entre el abandono erótico y el rigor estricto de las reglas, la lentitud rápida, la pasión sabia, la complejidad simple»] (García, 2005, p. 11; la traducción es nuestra).

Para la pareja del narrador, la fascinación del tango radica en su resistencia, simbolizada en forma de oxímoron. Así como el tango viajó de la Argentina a Europa y luego, cambiado, regresó a la Argentina, así también el narrador viaja regularmente a su patria para enfrentarse a la disensión identitaria del migrante:

> *Potrei parlare ore del tango e gli italiani, ma molto di meno che significa il tango per gli argentini. Si, torno a Buenos aires una volto l'anno, l'ho fatto*

> *anche i primi due, ed era un vero sacrificio, dovevo risparmiare sul mangiare per pagarmi il biglietto. L'anno scorso ci sono stato tre mesi, ho speso un capitale in corsi di approfondimento e in milonghe tutte le sere.*
>
> [«Podría hablardurante horas del tango y de los italianos, pero mucho menos de lo que el tango significa para los argentinos. Sí, vuelvo a Buenos Aires una vez al año, también hice las dos primeras, y fue un verdadero sacrificio, tuve que ahorrar en comida para pagar mi boleto. El año pasado estuve allí durante tres meses, gasté una fortuna en cursos de perfeccionamiento y en milongas todas las noches»] (García, 2005, pp. 11-12; la traducción es nuestra).

«[...] *ma la mia motivazione è forse meno professionale di quel che sembra. La veritá è che sento sempre meno l'Argentina. La prima settimana è il paradiso, il mio corpo respira l'aria della città come si ritrova la nicchia che le è propria...*» [«Pero mi motivación es quizás menos profesional de lo que parece. La verdad es que cada vez siento menos Argentina. La primera semana es el paraíso, mi cuerpo respira el aire de la ciudad mientras encuentras el nicho que es suyo...»] (García, 2005, p. 12; la traducción es nuestra).

El cumplimiento de la nostalgia, la alegría del retorno, se ven rápidamente atrapados en la realización de la alienación de la cultura de origen, que se revela también en la práctica culinaria:

> *Poi... ritrovo la mamma, sempre più piccola e vecchia, nel suo appartamento troppo grande per lei, riempito di cianfrusaglie e di semplice spazzatura per non vedere il vuoto. Un vuoto che tenta di riempire anche in me, rimpizandomi di knishes e bérenikes, di puchero e milanesas fin quando rimpiango le paste italiane, perso in questa abbuffata-yiddish.*
>
> [«Luego... encuentro a mi madre, cada vez más mermada y más vieja, en su apartamento demasiado grande para ella, lleno de baratijas y de pura basura para no ver el vacío. Un vacío que intenta colmar también en mí, llenándome de knishes y berénikes, puchero y milanesas hasta que añoro la pasta italiana, perdido en semejante comilona-yiddish»] (García, 2005, p. 12; la traducción es nuestra).

Si el tango emerge como una cultura popular de sectores pobres de la población, su viaje por Europa lo convierte en una cultura casi académica para una burguesía de clase media, un camino que también tomó el narrador en primera persona: «*Perché la povertà, la vera povertà che ha lasciato la crisi è roba d'altri; [...] Mi vedo negli occhi dei miei amici, e sono un alieno. Sono quello che ha detto 'fermate il mondo' ed è sceso; que-*

llo che ha mollato, un fanciullone che vive in Europa, nel mondo delle eterne vacanze» [«Porque la pobreza, la verdadera pobreza que ha dejado la crisis es cosa de otros; [...]. Me ves en los ojos de mis amigos, y soy un extraterrestre. Yo soy el que dijo "Que paren el mundo" y me bajé; el que se rindió, un crío que vive en Europa, en el mundo de las eternas vacaciones»] (García, 2005, p. 13; la traducción es nuestra).

A través del tango, también experimenta la globalización, en la que participa, por así decirlo, y que debe conducir a cualquier identidad *ad absurdum*:

> *Faccio il giro completo delle milonghe, finché il tango non mi lascia pieno e un po nauseato, come un dolce troppo dolce. Trovo un'umanitá varia, ogni anno più somigliante a quella che frequento abitualmente in Italia. [...] perché scopro che anch'io sono finito nelle maglie dell'industria turistica, che anch'io sono diventato un pappone della cultura esotica. Che male abbiamo fatto, senza saperlo, noi maestri di tango!*
>
> [«Recorro todas las milongas, hasta que el tango me deja lleno y un poco empalagado, como un dulce demasiado dulce. Encuentro una humanidad variada, pero cada año más parecida a la que frecuento habitualmente en Italia. […] Porque descubro que yo también he acabado en las redes de la industria del turismo, que yo también me he convertido en un chulo de la cultura exótica. ¡Cuánto mal hemos hecho, sin saberlo, nosotros los maestros de tango!»] (García, 2005, p. 14; la traducción es nuestra).

La experiencia de la globalización y la alienación determina así la existencia del migrante exitoso, que se siente dividido entre ambas culturas:

> *[...] viaggio dopo viaggio trovo che usano nuove parole di una lingua portegna che è sempre meno la mia. Scopro che perfino la cadenza del parlare si modifica impercettibilmente; la mia rimane ancorata al passato, sottilmente influenzata, per di più dall'italiano, e mi mette subito in evidenza.*
>
> *Mi ritrovo nel limbo del migrante, solo e senza appartenenze, inadeguato qua e là, teso alla ricerca di una forma, di un limite corporeo che contenga la mia identità, e sempre più a rischio di frantumarmi in mille pezzetini.*
>
> [«[...] viaje tras viaje descubro que utilizan palabras nuevas de una lengua porteña cada vez menos mía. Descubro que incluso la cadencia del habla cambia imperceptiblemente; la mía permanece anclada en el pasado, sutilmente influenciada, además por el italiano, y de repente me deja en evidencia.

> Me encuentro en el limbo del migrante, solo y sin pertenecer a ningún sitio, inadecuado aquí y allá, buscando una forma, un límite corporal que contenga mi identidad, y cada vez con mayor riesgo de romperse en mil pedazos»] (García, 2005, pp. 14-15; la traducción es nuestra).

El tango, como práctica y como punto de reflexión, se convierte así en un momento de encuentro (*incontro*)/fusión, entre las parejas de baile y las culturas, lo que le da al narrador una dimensión identitaria:

> *Torno a riflettere sul tango con una nuova consapevolezza; forse è questo sradicamento del migrante il segreto del caldo e del freddo, del ritmico e del languido che convivono senza integrarsi, come nemici incatenati, nelle cadenze del tango. C'è una tensione disperata, che è quella di chi cerca la sua identità senza trovarla, e che nel farlo inventa una forma impossibile. C'è un'annichilazione dell'io che porta ad un'individuazione selvaggia e totale, alla solitudine.*
>
> *Capisco perché il mio modo di ballare è cambiato, perde le figure briose e sfidanti e si riduce ad un forte abbraccio sotto il quale i piedi s'intrecciano in movimenti appena accennati. Quell'abbraccio di tre minuti mi salva la vita, sento il mio corpo in un'altro corpo, trovo la mia forma nella forma della donna, mi aggrappo ad una persona forse sconosciuta per non perdere quel che resta di me. Sono un migrante di successo.*
>
> [«Vuelvo a reflexionar sobre el tango con una nueva consciencia; quizás sea este desarraigo del migrante el secreto del calor y del frío, del ritmo y de la languidez que conviven sin enredarse, como enemigos encadenados, en las cadencias del tango. Hay una tensión desesperada, que es la de aquel que busca su identidad sin encontrarla, y que al hacerlo inventa una forma imposible. Hay una aniquilación del yo que conduce a una identificación salvaje y total, a la soledad.
>
> Entiendo por qué mi forma de bailar ha cambiado, pierde sus animadas y desafiantes figuras y se reduce a un fuerte abrazo bajo el cual los pies se entrelazan en movimientos apenas insinuados. Ese abrazo de tres minutos me salva la vida, siento mi cuerpo en otro cuerpo, encuentro mi forma en la forma de la mujer, me aferro a una persona quizás desconocida para no perder lo que queda de mí. Soy un migrante exitoso»] (García, 2005, p. 15; la traducción es nuestra).

En el relato que da título a su colección de historias, Miguel Ángel García ilustra el potencial transcultural del tango como puente entre culturas, así como la historia entrelazada de la migración entre Italia

(Europa) y la Argentina (América Latina). El tango se convierte así en el paradigma de una experiencia transcultural, lo que no deja de ser una relativización de los patrones postcoloniales de interpretación y plantea esta cuestión: ¿quién coloniza a quién?

Referencias Bibliográficas

Borges, J. L. (2019). *Il Tango*. Milano: Adelphi.

Cantarulla, C. (2009). «*Migrazioni al Río de la Plata e critica letteraria in Italia*». *Altre modernità* 2, 10, 100-122.

García, M. Á. (2005). *Il maestro di Tango e altri racconti*. Mantova: Eks& Tra Editore.

Hess, R. (2015). *Tango*. Nardò: Salento Books.

Ortiz, F. ([1940] 1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Universidad central de las villas.

Regazzoni, S, (2007). «*Riflessioni sulla presenza italiana nella letteratura argentina*». *Oltreoceano* 1, 103-116.

Welsch, W. (2010). «*Was ist eigentlich Transkulturalität?*». Bielefeld: Transkript Verlag, 39-66. Disponible en http://www.fhchp.de/wp-content/uploads/2017/01/Welsch-Was-ist-eigentlich-Transkulturalitaet.pdf

Autores

José Amícola. Licenciado (Universidad de Buenos Aires) y Doctor en Letras (Universidad de Gotinga, Alemania). Se ha desempeñado como profesor titular en la Universidad Nacional de La Plata por más de dos décadas y, luego, como profesor extraordinario. Pionero en el campo de los estudios *queer*, ha dictado seminarios y conferencias en diversas universidades argentinas y extranjeras. También es traductor del alemán, italiano, francés, inglés y ruso. Entre sus trabajos se destacan *Autobiografia como autofiguración* (2007), *Estéticas bastardas* (2012) y *El poder-femme. Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Victoria Ocampo* (2019); recientemente, ha compilado *Un corte de género* (2011) y *Una erótica sangrienta* (2015).

Adriana C. Cid. Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y *Dr. Phil*, con especialidad en Filología Alemana, por la Ludwig-Maximilians-Universität München (Universidad de Munich, Alemania). Obtuvo becas de postgrado en las Universidades de Paderborn y Munich (Alemania). Es docente e investigadora en las áreas de Literatura Alemana, Literatura Comparada, especialmente en Literatura y Cine, en la Universidad Católica Argentina (UCA) y en la Universidad del Salvador (USAL).

Rose Corral. Nació y se formó en Francia, en donde cursó sus estudios universitarios (Université de Toulouse-Le Mirail), antes de trasladarse a vivir a México. Allí es profesora-investigadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México desde 1986. Además, integra el Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt (Nivel 3, desde 2010). Ha sido profesora visitante en varias universidades, como la de Beijing (China), California (La Jolla), La Sorbonne Nouvelle (Francia), la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina). Se especializa en las literaturas hispanoamericana y la mexicana del siglo xx, en particular, en el periodo de las vanguardias históricas. Asimismo, se ha dedicado al estudio de las revistas literarias y culturales

de América Latina de la década de 1920 (*Libra* y *Proa*). Es autora de dos libros monográficos sobre Roberto Arlt: *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a* Los siete locos *y* Los lanzallamas *de Roberto Arlt* (1992) y *Roberto Arlt: una poética de la disonancia* (2009). Ha coordinado y editado varios volúmenes colectivos: *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia* (2007); *Presencia de Juan Carlos Onetti* (2012); y coeditó, en 2018, el volumen *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*.

Sus trabajos han sido publicados en distintas revistas: *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Caravelle*, *Hispamérica*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *América (Cahiers du Criccal*), *Revista de Letras Modernas*, y en volúmenes colectivos editados en México, Francia, Argentina, Italia, Ecuador, Alemania, España e Inglaterra. Colaboró en las ediciones críticas de Archivos-ALLCA de Oliverio Girondo, *Obra completa* (1999) y Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (2000). En 2016, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes la invitó a colaborar en el nuevo portal sobre el escritor Roberto Arlt.

Marcela Croce. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesora de Problemas de Literatura Latinoamericana. Es docente de posgrado y directora de proyectos de investigación, el último de los cuales dio como resultado los seis tomos que componen la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* (2016-2019). Actualmente, conduce un equipo que lleva a cabo una indagación sobre la crítica literaria latinoamericana en los siglos xx y xxi. Fue conferencista y profesora invitada en universidades de Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, España e Italia.

A su vez, es autora de una veintena de libros, entre ellos se destacan *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996); *Osvaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998); *David Viñas: crítica de la razón polémica* (2005); *La seducción de lo diverso* (2014); y *Latinoamérica: ese esquivo objeto de la teoría* (2018). Como compiladora, organizó los volúmenes *Polémicas intelectuales en América Latina* y *La discusión como una de las bellas artes*. También escribió ensayos culturales (*El cine infantil de Hollywood*, 2008) y biográficos (*Jacqueline du Pré, el mito asediado*, 2009). En los últimos años, dirigió antologías y anotó una serie de títulos y autores

clásicos para Eudeba. Es colaboradora permanente de revistas académicas, miembro de consejos editoriales y evaluadora de organismos nacionales de acreditación.

Marcela Crespo Buiturón. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida, España, con Certificado Posdoctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); investigadora asesora de la UBA y coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador (USAL). Integra la Comisión Asesora de Literatura, Lingüística y Semiótica para Ingresos, Informes, Promociones y Proyectos del CONICET. Se ha desempeñado como evaluadora de proyectos para la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica de la Argentina. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación, en universidades argentinas, alemanas y españolas. Además, es docente de la Maestría en Estudios Literarios de la UBA y de la Maestría en Estéticas Latinoamericanas Contemporáneas de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV). Integra la Comisión del Doctorado en Letras y es profesora titular de Teoría Literaria y Literatura Argentina de la USAL. Es editora de la revista *Gramma*.

Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros siguientes: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008); *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009); *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva. Apostillas al horizonte ontológico del exilio en la literatura argentina del siglo xx. Dos generaciones, un encuentro posible: Sábato-Orozco y Lojo-Martini* (2013); también ha compilado y editado los volúmenes conjuntos *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* (2015); *Escrituras híbridas en la literatura argentina: abordajes actuales de la teoría y la crítica literarias* (2017); *Diálogo de voces: nuevas lecturas de la obra de María Rosa Lojo* (2018).

Jorge Dubatti. Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director, por concurso público, del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) «Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina». Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA), Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige, desde 2001, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es director general del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir treinta y cuatro escuelas de espectadores en la Argentina, Bolivia, el Brasil, Colombia, Costa Rica, España, Francia, México, Panamá, el Perú, el Uruguay, Venezuela. Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. Ha recibido numerosas distinciones: Premio Shakespeare 2014; Premio María Guerrero 2014; Premio a la Excelencia Académica 2015 y 2018 del Rectorado UBA. En 2007 y 2017, recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación (Premio Diploma al Mérito) en las categorías Crítica Literaria y Crítica de Espectáculos Teatro-Danza-Cine.

Julio Ortega. Catedrático de Hispanic Studies en Brown University desde 1986, donde ha sido jefe de su departamento y director del Proyecto Transatlántico. Ha sido también profesor en la Universidad de Texas en Austin, en Brandeis University, así como profesor visitante en las Universidades de Florida, Santa Bárbara, Puerto Rico, y en la Universidad Católica de Chile. También fue Simon Bolivar Professor de la Universidad de Cambridge. Entre sus libros están *Cesar Vallejo, La escritura de devenir* (Taurus, 2014); *Critica de la identidad* (México, FCE, 1988); *La comedia literaria, Memorias* (Lima, 2019).

Cristina Piña. Poeta, ensayista, profesora y traductora. Publicó doce libros de poemas, el último de los cuales es *La grande bellezza* (2018);

doce libros de ensayo y de crítica literaria, el último de ellos es *1955/ Denevi* (2018). Actualmente, acaba de terminar, conjuntamente con Patricia Venti, una nueva biografía de Alejandra Pizarnik, cuya edición se prevé para julio de 2021. Fue profesora titular en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde, a partir de 1986, dictó Teoría Literaria I e Introducción a la Literatura. Actualmente está jubilada y ha sido nombrada Profesora Emérita por dicha Universidad.

En 1982, ganó la Beca Fulbright y, en 1998, la Beca de Traducción del Ministerio de Cultura de Francia. Ha dado conferencias y seminarios y asistido a congresos y ferias del libro como invitada en España, Reino Unido, República Checa, París, Israel y México. Recibió el *Premio Konex* en Teoría Literaria y Lingüística (1996-2006); el *Konex de Platino* en Traducción (2004-14) y la Mención de Honor Domingo Faustino Sarmiento del Senado de la Nación por su trayectoria (2011). Además, tradujo del inglés y el francés más de ciento cincuenta libros y piezas teatrales, por los cuales mereció diversos premios aparte del mencionado.

Susanna Regazzoni. Catedrática de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia; directora del Archivio Scritture Scrittrici Migranti de la misma Universidad. Dirige, asimismo, *Diaspore. Cuaderni della ricerca*, serie de Ca' Foscari Edizioni y es miembro de redacción de varias revistas. Sus intereses de investigación se centran en las literaturas española e hispanoamericanas de los siglos XIX, XX y XXI, con especial atención a los estudios de género, la construcción de la identidad cultural en el siglo XIX, las relaciones culturales Italia-Argentina, las características del discurso literario en Cuba y la Argentina. Entre sus últimos libros publicados, se cuentan *Escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (Cátedra, 2012), *Entre dos mundos. La condesa de Merlín o la retórica de la mediación* (Beatriz Viterbo, 2013) *Osvaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior* (Katatay, 2017), y, junto con Carmen Domínguez Gutiérrez, realizó la edición de *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti* (Ca' Foscari Edizioni, 2020).

Laura Scarano. Profesora titular en la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigadora principal del CONICET; directora del grupo Semiótica del Discurso del Área de Literatura Española del *Celehis*. Residió unos años en EE. UU., donde terminó su *Master of Arts* en The Ohio State University (1988), y se doctoró en 1991, en la Universidad de Buenos Aires. Fue directora del Departamento de Letras y del Doctorado en Letras, vicecoordinadora de la Maestría en Letras Hispánicas, secretaria de Investigación y Posgrado y presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas. Tiene más de cien trabajos, entre artículos, capítulos y actas de congresos. Ha dictado conferencias en Europa, en los Estados Unidos y en Latinoamérica. Se destacan sus libros sobre teorías de la lírica, semiótica social y autoría como *Los lugares de la voz: Protocolos de la enunciación literaria* (2000); *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia* (2007); *Vidas en verso: Autoficciones poéticas* (2014); *La poesía en su laberinto: AutoRepresentaciones I* (2013) y *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico* (2019). Es reconocida especialmente por sus libros sobre poesía española actual como *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (1994); *Marcar la piel del agua: La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (1996); *«Las palabras preguntan por su casa». La poesía de Luis García Montero* (2004); *Los usos del poema: Poéticas españolas últimas* (2008); *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad* (2010) y *Ergo sum: Blas de Otero por sí mismo* (2012).

Rotraud von Kulessa. Nació en Alemania y se formó en Alemania y en Francia (Université Paris X-Nanterre, FU Berlin, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg). Ocupa la cátedra de Estudios Literarios Románicos en la Universidad de Augsburgo (Alemania) desde 2011. Ha dado numerosas conferencias como profesora visitante en universidades europeas (Paris, Nancy, Bordeaux, Venezia, Bergamo). Su investigación se centra en la literatura femenina del siglo XVIII, las literaturas transculturales y el transfer cultural.

Es autora de dos libros monográficos sobre Francoise de Graffigny y sus *Lettres Péruviennes* (1997) y de *La position de l'autrice dans le champ littéraire en France et en Italie autour de 1900* (2011). Ha coordinado y editado varios volúmenes colectivos: con Catriona Seth, *Lumiè-*

res au pluriel. Diffusion des savoirs et projets éducatifs *au* XVIII e siècle. *Arts et Savoirs* (13/2020) (https://journals.openedition.org/aes/2436); con Catriona Seth, *Une* éduca*trice des Lumières: Marie Leprince de Beaumont* (Classiques Garnier, 2018); con Nora Moll, Dagmar Reichardt y Franka Sinopoli, *Il caso italiano: violenza, memoria culturale e transculturalità (1990-2014)* (Peter Lang, 2017); *Démocratisation et diversification: les littératures d'éducation à l'époque des Lumières* (Classiques Garnier, 2015).

Asimismo, ha curado varias ediciones críticas: con Catriona Seth, *Giustiniana Wynne. Les Morlaques* (2021) París: Classiques Garnier; *Marie Leprince de Beaumont. Mémoires de Madame de Batteville* (2020). París: Classiques Garnier; con Catriona Seth, *L'idée de l'Europe au siècle des Lumières* (2017). Openbook Publishers (http://www.openbookpublishers.com//download/book/620); con Daria Perocco, *Laura Terracina. Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso* (2017). Firenze: Francesco Cesati Editore; *Françoise de Graffigny. Lettres d'une Péruvuienne* (2014/2016). París: Classiques Garnier.